

IOANA EM. PETKESCU

EMINESCU

Modele cosmologice și viziune poetică

" ;

EDITURA MINERVA București — 1978

| i
^>v

| *

I

MODELE COSMOLOGICE

\)

" i

2

o,

_o>

IOANA EM. PETRESCU

EMINESCU

Modele cosmologice

și viziune poetică

„Cînd ceru-apune a lui gînduri, Cînd am pierdut ideea-eternității, Eu singur stau s-o reprezint aici.”

„Dar nu viața care se sfîșiește de moarte și care se prezervă pură față de distrugere, ci aceea care suportă moartea și se păstrează. În ea este viața spiritului. Spiritul își cîștigă adevărul său numai întrucît el se regăsește în ruperea absolută.”

(H e g e l)

i

~>»

1

i Wx>.tuJ>

^ 4>J_M/>J-.

J)

„Dar mai știi?... N-auzim **noaptea** armonia din pleiade? Știm de nu trăim pe-o **lume**, ce pe nesimțite *cade*?”

(*Memento mori*)

~” Pentru aiiful interi.or...alfilo~~z~~ozofului trecutjprin școala plîâ^~i goreică,rfimșf.esȚ/nu e decît o percepție iluzorie.yîn realitata ' uTiIversuî~TT5cunoaște lirnșteT"uni\::ejsul este, în structura luf*⁷

iti*u ca~stnlctura îi e dată Hp lpcfj[parrpnnipi Ceea \

ce ne apare drept ftăcere^este doar rodul incapacității noastre de a percepe! cîntecu^ gțern neînterupt al lumiilor.JPărem surzi

noastră existență,

la muzica_șferelor, deși ea însoțește mtrea de la naștere pînă la moarte ⁱ;

nicsi, tocmai de aeeea, nu sîntem rnnstipnți ră-J ajizim așa cum, în mad normal, nu ne auzim nici

țnima. I se cade așadar gînairrTsa corecteze această distracție a auzului ; și gînditorul pitagoreic, care

vede în număr (*arithmds*) sau în raportul numeric realitatea ultimă a lumii, descoperă, pe lîngă

manifestarea vizibilă a acestei realități (mișcarea aștrilor), și manifestarea ei muzicală (muzica

sferelor). În întregul lui, universul pitagoreic este o imensă sferă, avînd în mijloc „focul atra lumii”

sau „Altarul lui Zeus”) și fiind mărginit în exterior de „focul suprem”. Intre^sîmburele de"fq&5&l uni-

versului și învelișul lui incandescent se rotesc (*fi?*) sfere concentrice, care poaf tă corpurile divine,

însuflețite ale aștrilor ². Mișcîndu-se, fiecare corp celestial produce o notă, a cărei înăl- / țime e

determinată de viteza rotirii astrului respectiv. Cum /

distanțele celor 10 sfere față de focul central sînt stabilite pe baza legilor armoniei,

notele emise continuu de aștri se armonizează și dau, împreună, „muzica sferelor”^{*} Contemporan cu „crearea idealului de cultură pe care „» grecii îl numeau *mousike*, ceea ce implică o unire a logosului, *hjp*-- melodiei și mișcării”⁴ Ymedetnr~cT5srnologic pitagoreic (primul model teoretic al universului din gândirea europeană) propune imaginea unui univers finit, sferic și l însoțit — o l imensă ființă divină alcătuită în respectul 'legilor matema-ticii și, *ca* atare, perfect inteligibilă. Cu unele modificări (care nu vizează însă unicitatea, sfericitatea și caracterul inteligibil al cosmosului), această imagine a lumii rămâne valabilă până în secolul al XVII-lea. Principala modificare constă în înlocuirea focului central (sau a Soarelui din sistemul heliocentric al lui Aristarc din Samos, îndepărtat precursor al lui Copernic) ctrfPănuțuT. „Moștenind în fond schemele gândirii mitice asupra spațiului sacru (*Axis rrVundi* și *Omphalos*, centrul lumii), geometrize de gândirea științifică a antichității, europeanul va trăi, timp de 22 de veacuri, în miezul unui univers sferic geocentric, inteligibil fie prin gândire filozofică, fie prin elan mistic, adică în centrul cosmosului așa cum apare el fixat în dialogurile platoniciene *Timeu* și *Republica*. Operă a Arhitectului divin (Părintele sau Demiurgul), Universul platonician este, ca și cel pitagoreic, rezultatul unui „calcul” matematic. Ca geometru, Demiurgul lui Platon dăruiește trupului lumii forma sferică, pentru că sfera e figura perfectă „și cea mai deplin asemănătoare sieși”⁵. Cum imperativul creației e perfecțiunea⁶ și cum perfect este doar intelectul, trupul sferic al lumii trebuie să fie viu și înzestrat cu inteligență divină. Cosmosul e așadar o imensă ființă vie și rațională, animată și mișcată de Sufletul Lumii pe care Zeul „l-a plasat în centrul Universului și l-a întins apoi de-a lungul tuturor părților sale și chiar în afară, în așa fel încât să-i învăluie trupul”⁷. Trupul divin al Universului nu are

io
îfc

ochi și urechi, pentru că nu există nimic de văzut și de auzit în afara lui ; nu are nas și gură, pentru că în afara lui nu e nici aer de respirat, nici hrană de mâncat; „nu poate pierde nimic și nici nu poate primi nimic din afară, pentru că în afara lui nu există nimic”⁸. În interiorul acestui univers autarhic, cele 8 sfere concentrice ale aștrilor se învârtesc în jurul Fusului' Necesității și în jurul Coloanei de Lumină care străbate Pământul (nucleul lumii), unindu-l cu cerul, și joacă rolul îndeplinit în gândirea mitică de Axa lumii (Axis mundi). Pe fiecare sferă celestă se află o sirenă, care „emite” „notă” sferei respective, și totalitatea acestor sunete dă muzica sferelor⁹.

După separația aristotelică dintre materie și formă, cosmosul îșiTM pierde caracterul „de divinitate pe care îl avea la Platon. Dar dacă universul însuși nu mai este un zeu, el rămâne creațiunea zeului și păstrează nostalgia ereatiunii față de creator. Mișcarea aștrilor e, de aceea, la Aristotel, „rodul atracției pe care divinitatea o exercită asupra materiei, „<„iubirii” sau al nostalgiei materiei spre o altă formă”¹⁰. Explicația aristotelică este preluată și de gânditorii creștini : la Jctamias de Aq^ino „motaarp'fo rp-rpiti”, „sîn,t îngerii —

bgteintellectul divin
la gnostici)

Și ale cărei motoare celeste sint inteigențele^T~angelice, „guvernând ca suflete ale corpurilor cerești mișcarea prin care lumile adoră intelectul divin. Dincolo de inerentele modifi-inteligențe ce guvernează fiecare astru impunându-i mișcarea, expresie a unei „dorințe intelectuale”, a nostalgiei divinuluiⁱⁱ. Modelul cosmologic pitagoreic, cristalizat de Platon, modificat neesențial de Aristotel, organizat și dezvoltat de Ptolemeu, îmbogățit — în epoca elenistică, în evul mediu și m Renaștere — cu elemente gnostice sau creștine, rezistă până în secolul al XVII-lea ca vigiune^a universului sferic, a căruil^ge e armonia muzicală (muzica sferelor), a căruimișcare ° dansul sau rotirea

cari „tehnice” de la o epocă la alta, modelul cosmologic sferic propune o viziune muzical-armonică și inteligibilă a universului. În acest cosmos, ființa umană nu se poate simți străină, pentru că ea se știe consubstanțială ¹¹ ființei a Lumii; chiar dacă ființa umană trăiește sentimentul „ro-măntk^al unui exil pe pământ, ea are oricum asigurată cer-titudine — îne și nostalgică — a apartenenței sale la o patrie celestă niciodată definitiv pierdută, întotdeauna recuperabilă. Este ceea ce mărturisește despre noi Platon în *Timaios*: prin cel mai înalt din cele trei suflète ale noastre, sufletul rațional, „noi sîntem o plantă, nu însă terestră, ci mHTerească”; și capul (sediul sufletului intelectual) e ca un fel de „rădăcina” a ființei noastre, prin care sîntem ancorați în pămîntul celest al patriei originare ¹².

Pentru a abandona acest model cosmologic, care satisface atît structurile mitice arhetipale ale gîndirii noastre, cîi: și imperativele rațiunii dornice să dezvăluie structura matematică a lumii, sînt necesare nu numai ipotezele heliocentrice ale lui Capernie (care nu modifică în fond structura sferică a lumii), ci și studiile lui Qordana Brun6, experiențele lui Galilei și, mai ales, modificarea bazelor fizicii. E un proces care se desfășoară în secolele XVI-XVII, desăvîrșit în strînsă relație cu fizica newtoniană. Cea jje...a doua ptaă a cosmologiei europene, care va dura pînă la revoluția ein stei-mană a fizicii, propti n e drept model co s mol o gic^jneca nis-■nȘT^TJfardano Bruno desființează imaginea calotei sferice a lumii și pulverizează unitatea „stelelor fixe” într-o înfinitate de sisteme solare îndepărtate. Unic doar prin substanța divină din care se compune, universul lui G. Bruno cîștigă dimensiunea infinitului ¹¹. Galilei descoperă, cu celebra sa lunetă, existența sateliților lui Jupiter, demonstrînd astfel pluralitatea „centrilor” lumii. Măsurîndu-l cu infinitul, Galilei, descoperă că „nu există centru real al universului, nu există nici o orientare” ¹². Descentrarea universului duce la (anujarga lp^tnntfi~prTivregiat centraT)n care j fea mitică credea și pe care r-n^i-nnIngij antichității i} '.

ÎeomeJzieer-Dinamitînd metaforic vechea imagine a lumii, Pasaaldefinea universul ca „o sferă al / ,ărei centru e pretutindeni~â~carei circumferință” nTT e nică- ■' ieri"lb și v-jma-sentimntul^amețitor al unui rău de infinit. // Odată (^pierderea centrului^j.universul își pierde și caracte-' • ,ul etern și incoruptibil. Descoperirea *novae-lor* de către Tycho Brâche, Kepler și Galilei dezvăluie devenirile (brusca aprindere și apoi stingerea) materiei astrale ¹⁷. Substanța cerească (la Aristotel „a cincea esență”, mai pură decît cele patru elemente primordiale, devenită „quintesență”) își ei atemporală și intră-Tsnt regimuffistoricități& al eroziunii materiei în timp.

^""încoronarea acestei noi viziuni cosmogonice o constituie lucrarea lui Jliantl *Allgemeine Naturgeschichte und The orie C des Himmels'oder Versuch von der Verfassung und dem mechanischen Ursprung des ganzen Weltgebäudes nach neivtonischen Grundsätzen abgehandelt* (1755).

Universul apare acum constituit dintr-o înfinitate de sisteme^golare, „formând împreună o , ^fdi^^universală. Această creație mecanică de corpuri cerești și de sisteme are loc continuu, fără întrerupere și fără sfârșit, fiindcă, așa cum se nasc, tot astfel ele dispar, după ce ating un anumit grad de perfecțiune. (...) Universul, unul și infinit, ale cărui părți disparente formează varietatea înfinită a universurilor, este adevărata pasăre Phonix a naturii, care își dă foc și arde, pentru oa din ceriușă pi șq rpm^ă întinerită " ¹⁸ Din 'l

geometru și muzician care înzestrează cosmosul cu inteligență și suflet, demiurgul devine o pură inteligență mecanică, abstractă, retrasă în interiorul Legii ce prezidează, implacabil, nașterea și ruina lumilor. A lumilor în care, așa cum nu există spațiu privilegiat, nu există nici destin privilegiat; a uilr în care — o spune newtonianul Pope —

12

t

13

Cauza universală

înfăptuiește totul prin legea generală

Cu ochi egal privește, ca Dumnezeu a toate, Eroul care piere și vrabia care cade.¹⁰

Afirmația lui Pope face vizibilă o implicație fundamentală a modelelor eomologice: odată cu trecerea de la modelul sferic la modelul mecanic, s-a schimbat nu numai forma universului, ci și locul ființei umane în lume, sentimentul raportului /"dintre ființă și univers. În fond, ca orice model teoretic, mo-T delele cosmologice au o valoare științifică relativă, de ipoteză; \ ele au însă, în schimb, o valoare ontologică absolută. Este ceea ce Lee ne-a determinat să insistăm asupra modelelor cosmologice pe care le vom numi, convențional, *platonician* și *'kantian*, ca asupra a două modalități diametral opuse de

concepere a situației ființei în lume.

Considerăm că modelul cosmologic constituie o realitate de profunzime a viziunii, depășind în adâncime nivelul conștiinței științei teoretice (științifice), dar și nivelul materialului mitic din care se constituie viziunile cosmogonice explicite din operele literare, pentru că modelul cosmologic este expresia spiritului ființei existenței în lume, a raporturilor originare pe care ființa le are cu universul. Așa cum, pentru Lucian Blaga, o cultura sau un poet se definește printr-o „vîrstă adoptivă”, un „sex adoptiv” sau printr-un personaj („eu”) adoptiv („eu adoptiv” eminescian este, în viziunea lui Blaga din *Trilogia culturii*, „tînăria evoluției”, universul poetic al unei epoci sau al unei opere se înrădăcește, de obicei inconștient, într-un *model cosmologic adoptiv*²⁰, care poate fi în total dezacord cu modelul instituit științific în epoca respectivă. Opțiunea, pentru un model cosmologic adoptiv poate deveni, într-o epocă de luciditate a spiritului, subiect de poezie, și Nichita Stănescu tematizează, în *Laus Ptolemaei*, această posibilitate : •.

14

Rațiunea a **mutat pămîntul** din mijlocul existenței și l-a făcut să se rotească în jurul soarelui.

Dau sfat: cei care au pus **pămîntul** să fie slugă soarelui, să-i caute justificare. Altfel o trist pe pămînt.²¹ *Laus Ptolemaei* proclamă libertatea de opțiune a spiritului, care-și alege patria cosmică adoptivă asumîndu-și modelul cosmologic anacronic al lui Ptolemeu, „învinsul de profesie”, pentru că, deși „învins de toată istoria, / învins de oricine”, el rămîne învingător în sentimentul existenței justificate („el e, el e, el e, el e, el e”).

Prezența modelului cosmologic adoptiv rămîne însă, de obicei, inconștientă. Românismul spre exemplu, dezvoltă un model cosmologic platonician/Hepașit de știința europeană încă din secolul al XVII-lea, valabil însă nu numai la nivel poetic, ci și la nivel ontologic, ca patrie cosmică adoptivă a spiritului. Modelul este atît de adînc înrădăcinat în spiritualitatea romantică, încît {Schopenhauer ajunge să distrugă coerența sistemului—său filozofic eriergetist și iraționalist, prin introducerea ~pK= radoxală— a unui nivel al ideilor platoniciene, prototipuri în care voința oarbă se organizează ideal înainte de a trece în existența în act care, din nou haotică, se oferă spre organizare în „reprezentarea” spiritului, prin categoriile formative de timp, spațiu, și cauzalitate. „Istoria” romanescă constituie un argument împotriva cosmologiei sale platoniciene, căci istorismul romanesc nu are în vedere în primul rînd determinismulcauzal, ci vizează conceptul de devenire în istoria romanticilor, ca și întîmplarea. Întîmplarea sînt, caja finală; dovadă conceptul, esența „misiei”. *Misia* un mit fundamental al gîndirii romantice, un mit care

15

U

permite istoricului romantic performanța de a identifica ființa cu devenirea, eternitatea cu timpul. Doar în măsura în care un popor își împlinește misiunea el există ca popor, fiecare moment al devenirii istorice fiind coincident cu postulatul originar al misiei și împărțindu-se din sacralitatea lui. Prin

încorporează divinul, istoria fiind, pentru roman, o divinitate, față de care misiunea sau vocația originară înseamnă divinitatea în stare de implicație. *„Romanismul”*—romanismul pască din epoca Pașoptistă este modelată și ea de această viziune, esențial platoniciană,

a lumilor. Așa și apare comentată opera unui Bolintineanu în etapă postpașoptistă, de către Radu Ionescu, scriitor binecunoscut lui Eminescu : „Viața noastră este un lung exil în care înțîlnim numai suferințe (...). Sufletul nostru obosit voiește cîteodată să-și ia zborul din astă realitate, din astă închisoare tristă, ca să mai revadă idealul, patria sa cerească...”²³

Aspirînd să reconstituie ipotetic, din fragmentele publicate sau inedite ale unei opere neterminate, „schema organică” a

"? universului poetic eminescian, G. Călinescu pleacă de la postu-
 | "latul că „poetul tindea~sfî rrî^y.p un univers în. semice'fc'T--),
 l^t jrvîncL ca 5Hzonturi nașterea., și moartea lumii, între care se
 i întinde arcul istoriei universale". Opera lui Eminescu „izvo-^o dește din fiorul
 cosmogonia/Poemele lui se învîrtesc toate mai aproape sau mai departe de âîrn hi irp1pjjf>_ în ti în prir
 <l gnlñlni

primar."²⁴ Chiar dacă ipotezei calmesciene a „semicercului" ancorat~în cosmologie i-am prefera o
 alta, ontologică, în funcție de care nucleul operei eminesciene devine sentimentul tragic al existenței,
 „fiorul cosmogonic" rămîne, totuși, o realitate esențială a acestei opere. Miturile cosmogonice (vedice,
 mazdeiste, grecești, biblice, gnostice etc.) au fost, de aceea, adesea inventariate și comentate de critică.
 Este o operație — magistral întreprinsă de G. Călinescu — pe care nu intenționăm să o reluăm. Vom
 încerca să degajăm doar, dincolo de

lfi

J

a^este multiple cosmogonii mitice — metafore ale genezei —, dar și dincolo de unele imagini care nu
 au, la prima vedere, aparențe „cosmogonice", principalele modele cosmologice cărui cmicturează
universul poefic eminescian Pulzeiilmi modelul platonician și cel kantian nu am urmărit, așadar,
 descoperirea unor „surse" ale poeziei eminesciene, ci am încercat să stabilim doar o tipologie în
 funcție de care ni se pare că putem defini etapele devenirii operei lui Eminescu.

Puternic ancorat în spiritualitatea^ pașbptistă, universul poetic eminescian dezvoltă în începuturi un
model cosmologic platonician, implicit m poemele sociale și îșiQjrieg, dar tematizîE explicit în
 viziunile poetice din Q?idma /Motiyjgle dominante ale acestei etape ^uuUrga divinu (și,
 consubstanțială ei, gîndirea umană), IciafecfyCT ffefflltff Teu variantele Q
 pZMfj^mTmnoca'substanță a^hlrmi etc, vor reapare, cu iunc-pi modificate, în întreaga creație
 eminesciană, care-și asumă astfel, integrîndu-l și depășindu-l, universul motivic caracteristic viziunii
 platoniciene a lumilor ²⁵. J^erșonajele fundamentale caracteristice ale creației eminesciene sîntTTnT
 această perioadă,

L£2^j^ Și — mai ales — ^bardul", adică varianta jituaiizat-

*niesianică a poetului, cultîvată de epoca pașoptistă într-o tradiție ce trece prin 'romantism și renaștere,
 revendicîndu-și drept prim avatar imaginea platoniciană a poetului inspirat de muză din dialogul *Ion*.
 într-o etapă ulterioară a poeziei eminesciene, sentimen-^oHLcSQ||lbs|antialității ființă-univers e
 pierdut; criza~p't'n'r[i,r|j,

^£°Qeijje^pe^~care~lEminescu o explică prin pierderea „credinței" (*Epigonii, Dumnezeu și om, O,-*
ntelepciune, ai aripi de ceară ! etc.) ^e asociază cu un acut sentiment de înstrăinare, definit încă din
Amicului F-. I. („Viața mea curge uitînd izvo-^ol"), accentuat în *Melancolie* și generalizat, pentru
 declinul ciclic al civilizațiilor, în *Memento mori*. Nu mai e vorba, la ^ominescu» deVîuștrăinarea) în
aceastăjume _g_ eyi|ati1^ roman-

-iîi care se revendică de la o patrie celestă, ci~~de pierderea-

17

<patriei cosmice ; gîndirea pij'niai descoperă divină rațiune jmi-(zicală a lumii, ci' absurditatea
existenței. Modelul platonician nu~mai aparfe acurncaoreauteformativă a cosmosului, ci ca
 oaspirație a gîndirii pqețife care corectează (ca-n ultima '^ variantă a poemului dramatic *Muresanu*)
 un juniyers absurd printr-un proiect armonic iluzoriu și compensativ. Aceasta etapă a creației
 eminesciene este dominată de imaginea demo- nutyL. dar un demon a cărui revoltă e direct
 proporțională cu ' nostalgia chinuitoare a paradisului pierdut. Demonul eminescian suferă _dg^
pierderea conștiinței atemporalității.. Demoni a ia naștere din căderea sub legea eroziunii^ căci timpul
 însemnează îndepărtare de privirea inocenta a începuturilor. Într-un

* cuvînt, demonjtl descop^er^ t^rrtiaul^jca.....un^rău t^P-dan^gnța^...pe

> care va încerca să-l corecteze fie prin negarea existenței, fie | prin ^omp:rupa, fle, ,uriiiYrtiiiiiiTn-
gfinpoiM^?"S^

T)

J

în ujtima perioadă a creației eminesciene (ultima nu în sens cronologic absolutj cT"ln ordinea
 soluțiilor existențiale propuse), relația gîndire_umanj.-irnj^erș_ e _resimțită ca o opozi- ție^
 MnHphii^^;^^ o abandonat în favoarea

celui p? *care l-am numit, generic ^cant^^^^componenta kan- tiană a viziunii constă în concepweaunrrorsului ca o plurăfi-

tate de lumi ce.....izvgj^C-5iiBg.aLJaecBe'tou oă în imaginile co-

mogonice din *Luceafărul*, în care lumile și-au pierdut pitago- reica muzică a sferelor și s-au cufundat într-o tăcere înghețată. E liniștea spațiilor cosmice străbătute în zborul lui Hyperion — „liniștea uitării” sau „adîncul”, „asemene / uitării celei oarbe”. Coinciden|ele cu cosmogonia kantiarxă. se opresc însă la ideea genezei continue / opusă universului platonician stabil, idee ce-și găsește ecouri inconștiente în imaginea înserării eminesciene (resimțite în *Sara pe deal*, *Povestea magului...*, *Luceafărul*, *Sarmis* etc, ca un timp sacru, de perpetuă reedi- tare a genezei) și, în al doilea rînd, la vizhmea_ morții siște- . mului solar (din care Eminescu face, în *Scrisoarea I*, o imagine

18

morții întregului univers). Această perpetuă naștere și moarte lumilor nu mai e însă pentru Eminescu — așa cum era pentru Kant — dovada perfectului „mecanism” al universului gu-vernate de o divină inteligență mecanică. Divinul devine la ngîintă, nedeterminare pură, care visează însă... ..în

-ji_

teaza, cosmogonic,

exern, sa,-și descopere sensul și se proiec-

mtz*-o

lume-oglină / Gini ilga

prin cărețjTvmitatea informă ajunge să se înțeleagă ^^^ffij^T>9f^gBTffff^e^l^a^tlmana nu semai poate reclama de la” fflci o patrie celestă pierdută, căci o asemenea patrie nu i-a fost dăruită niciodată.

Instrument sacrificat în dorul deauto-cunoaștere al zeului inform, spjijtțul uman aspiFă zadarmc_la_ „Eniștea^ii,tării”; ca și Hyperion, e condamnat să-și augorte eternitatea și sa susțină, ve^ic_p_ojTara Jumilor_care renasc din moarte, ca unic reper al identității. ..Q^fi^iarnul," viziuni- lor piatnnipfi-iP din înrpntnrilp prpației lui.

mismul" schopenbaueria.n caracteilstLc..cele de

își pierd sensul ^Jil_ ^Ișr_ ^2liY3- fi^la a operei care

dincolo ^j

j „pesi-toua _etap_e

aexistenței

^optimism, 'o_ tconșitlntă . tragică î zeii

în care

s-gu refugiat

în neființă, dar condamnă lumea să existe, făurindu-și, pri gîndire, chipul și istoria ²⁷. Ipostaza carafte»g|kā pentru personajul eminescian al acestei etape esfejKe|fln^(clre-și asumă, în deplină luciditate, destinul creatO'ruLi^TreSSrme (în gîndire, în existență, în istorie). Cezarul (care poate deveni Traian în eposul dacic, sau Napoleon în< epopeea Europei moderne) *moșA*

r

^,il^î^rne^WrlIuEii^i [luci , condainnat la existență, 'eTITrnDșlenTt deăsimenea.7.^ ^ă^biă a zeujuj și destinuL_creatorului_-de- lumi--

.....cînd r^jii mor,

Cînd ceru-apune a lui gînduri,

Cînd am pierdut ideea-eternității, Eu singur stau s-o reprezint aici. ²⁸

4

NOTE

¹ Explicația pitagoreică a surzenie! noastre în raport cu cosmosul e transmisă de Aristotel în *De coelo* : fragmentele care interesează, în. antologia lui Wilhelm Capelle, *Die Vorsokratiker*. Die Fragmente unc Quellenberichte ubersetzt und eingeleitet von.... Stuttgart, Alfred Kro-ner Verlag (1940), p. 491—492.

² Sfera „stelelor fixe”, sferele celor 5 planete (Saturn, Jupiter, Marte, Mercur, Venus), a Soarelui, a Lunei, a Pămîntului și (pentru a completa ia 10 — numărul perfect — sferele cerești) cea a unui corp invizibil, simetric Pămîntului : Antiterra (sau Antichton), conform modelului cosmologic propus de pitagoreicul Philolaos și comentat de Aristotel în *De coelo*, ap. antologia

citată, p. 480.

³ Anonim pitagoreic comentat de Aristotel — v. *Die Vorsokratiker*. P. 492.

⁴ G. de Santillana, *Les grandes doctrines cosmologiques*, în culegerea *Science et synthèse*, Gallimard, 1967 („Idees”), p. 85 —86.

⁵ Platon, *Timée ou De la Nature*, în *Oeuvres complètes*, traduc-tion nouvelle et notes par Leon Robiri, Bibliothèque de la Pleiade, voi. II, p. 448.

⁶ „Voit-a zeul ca toate lucrurile, pe*„cît e posibil, să devină aproape asemenea lui. Iată deci originea- esențială a devenirii și a Lumii (...) Voit-a, într-adevăr, zeul ca»-toate lucrurile -să fie bune și*^nimii rău să nu fie în măsura posibilul*¹⁴ — Platon, *op. cit.*, p. 445.

⁷ Idem, *Ibidem*, p. 449.

⁸ Idem, *Ibidem*, p. 448.

⁹ Conform viziunii lui Er din călătoria sa inițiată; v. mitu lui Er în Platon, *Republica*, în *Oeuvres complètes*, ed. cit., voi. I, F 1235.

/20

io pierre Duhem, *Le Systeme du Monde. Histoire des doctrines cosmologiques de Platon à Copernic*, Paris, Hamann et Fils, voi. I, 1913, P. 180-

n Idem, *Ibidem*, voi. V, 1917, p. 509.

12 platon, *Timee*, ed. cit., voi. II, p. 520.

« Jacques Merleau-Ponty, Bruno Morando, *Les trois etapes de la cosmologie*, Paris, Editions Robert Laffont (1971) („Science nouvelle”), p. 101.

« William Kelley Wright, *A History of Modern Philosophy*, New York, The Macmillan Company, 22^d printing. 1967, p. 30.

¹³ Merleau-Ponty, Bruno Morando, *Op. cit.*, p. 90.

« Pascal, *Les Pensees*, Paris, Hachette (1930), p. 27.

¹⁷ J. Merleau-Ponty, B. Morando, *Op. cit.*, p. 84.

¹⁸ N. Bagdasar, *Studiu introductiv*, la Immanuel Kant. *Critica rațiunii pure*, trad. de N. Bagdasar, Elena Moisuc, Buc, Ed. Șt., 1969, p. XXXVIII.

¹⁹ „The Universal Cause/ Acts not by parțial, but by gen'ral laws", „Sees with equal eyes, as God of all / A heroe perish, or a sparrow fall" — Al. Pope, *An Essay on Man*, în *The Poems of...*, a one-volume edition of the Twynckelham text with selected annotations, edited by John Butt, London, Methuen, p. 537, 507.

²⁰ Despre categoriile abisale secundare („eul adoptiv", „vîrsta adoptivă" și „sexul adoptiv"). L. Blaga, *Trilogia culturii*, Buc, Ed. Fundațiilor, 1944, p. 452 (notă) și 343 : „S-ar zice că creatorii de cultură au două vîrste ; una e vîrsta reală, biologică, individuală, cealaltă e o vîrsta adoptivă, sub ale cărei auspicii ei creează ca sub înrîurirea unei atotputernice zodii". Despre eul adoptiv voievodal eminescian, p. 320—330.

²¹ Nichita Stănescu, *Despre firile contemplative, despre ce spun ele și despre unele sfaturi pe care am a le da*, în *Laus Ptolemaei*, Ed. Tineretului, 1968, p. 15—16.

²² Idem, *Pledoarie*, în *Ibidem*, p. 35.

^{2^} Radu Ionescu, *Epistolă amicului G. Sion* (Prefață la *Poesiile vechi și noue ale d-lui Dimitrie Bolintineanu*, Buc, 1855), în G. Ivașcu, *în istoria teoriei și | criticii literare- românești, 1812—1866*, Buc, Ed. ^{ad}. Și pedagog., 1967, p/490.

G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, în *Opere*, Buc, Ed. Minerva, 1969, voi. XII, p. 4, 10.

⁰ Este ceea ce motivează, în parte, prezența unor elemente din ^a ristica orientală și din vechea cultură românească în opera lui Emi-
| 21

nescu, elemente analizate pe larg de Roșă del Conte în lucrarea, esențială, a domniei sale, *Mihai Eminescu o dell'Assoluto*, Modena, Società tipografica modenese, (1962).

²⁶ Manuscrisele eminesciene păstrează mărturia unui elogiu paralei al lui Kant și Laplace, creatori ai modelului cosmologic ce ne interesează : „Două mari spirite în adîncimea lor înrudite — ca două izvoare cari, pornind de la înălțimi egale acolo unde răsar din pămîr, și-aruncă raza de apă în înălțimi egale. Kant și Laplace" — v. frag. menteie publicate în *Manuscriptum*, 1976, nr. 2, p. 34.

²⁷ E o depășire a schopenhauerianismului paralelă celei realizate, în aceeași perioadă, de Nietzsche. Paralelismul Nietzsche—Eminescu : fost semnalat, cu mult timp în urmă, de Vladimir Streinu, *Eminescu Arghezi*, ediție și prefață de George Munteanu, Buc, Ed. Eminescu, 1976, p. 83, 85. Această depășire (de orientare nietzscheană) a direcției ds, gîndire pesimistă sau optimistă în sensul unei concepții tragice e urmărită în lucrarea, fundamentală, a lui D. D. Roșea, *Existența tragică* : „Dit perspectiva filozofică dezvoltată în această carte, pesimismul și optimismul, în măsura în care vor să fie concepții generale ale existenței, apar drept nonsensuri. (...) O concepție de ansamblu a existenței nu poatt fi, cred, decît tragică." (Ediție definitivă, București, Ed. Științifică, 1908, p. 187).

²⁸ *Monolog dacic*, editat de Marin Bucur, în *Manuscriptum*, 1976, nr. 1, p. 29.

II

UNIVERSUL PARADISIAC

„în viața mea — u: Se scuturau flori al
asfințire — !e migdal."

(O,-nțelepciune, ai aripi de ceară !)

în începuturile ei, poezia eminesciană nu se . revendicatele " 'jrjpp priiⁱTpTTfi^t.t3 cu care e contemporană, ci se înca-drează, prăiconce[^]Jie[^] tematică, tonalitate sentimentală și prin gnîvers__ imagistic în ce& mai pură tradiție a liricii pașoptiste.^{1^} Erotică în stil Alecsandri (*De-aș avea.*!) sau i 'călărare în zori), satirica' "[^]rememorînd pilduitor gloria vechii Rome și vestindu-i resurecția — (*Junii corupți*), patriotică (*Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie*), sau istorică și revoluționară (*Horia*), poezia de început a lui Etfnneseu reia motive (motivul luminii ca „substanță divină a lumii, prezent în poemele lui Heliade) și procedee caracteristice poeziei pașoptiste (acumularea de compara^{ti}Tdin *Amorui'unei marmore* sau din *Amicului F.L* reamintește îndeaproape tehnica poetică a lui Bolin-

tineanu). -Poezia eminesciană se așază însă, mai ales, vizio-"ansnfului pașoptist, care se exprimă predilect și explicit în constituirea idealului național și politic al unei lirici axate pe concepția mesianică totpgg rolului pe care poetul îl are de în Cetate. /Bardul" emjnjscian^e^e^rgjncarnaxea poe- al pașoptiștilor, și el ia chiar, adesea, înfățișarea Poetilor generației precedente, vădind opțiunea lui Eminescu Pentru j^rofetismui romantic de forroujfi (hpHad/^0^ n^p^u^u^o oprimată, la 1867. "în poezia-omaOTu (V-âre R și o Tfl7m^

25

P

program) *La Heliade*. Intre „plăcuta” „ghirlandă de flori plă-pînde, june”, care încoronează fruntea tînără a cîntăreților iubirii, și „falnica oununăj” de pe ■.fruntea cea umbrită. iie bucle de argint” a poetului profet intonînd cîntecul sublim al neamului, poezia eminesciană optează, programatic, pentru cea de a doua. Voca|laj>ogaigi nu. e, așadarj^plăcutul, ci [sublimuTnăci poezia seTm cîntarea^ profetică ce concurează și ^țăj2neste

„. Astfel îti e cîntarea, bătrîne Heliade, Cum curge profeția unei Ieremiade, Cum se răzbun-un vifor zburînd din nor în nor. Ruga-m-aș la Erato, să cînt ca Tine, barde,

■ ' i De nu în viața-mi toată, dar cîntecu-mi de moarte

Să fie ca „Blesteme”-Ți.... să-l cînt, apoi să mor.

Heliade. poetul a cărui voce tulbură „marea moartă” cu „ape de plumb” a unui veac degenerat, vestind apocalipse și renașteri, reapare în poezia lui Eminescu la 1870 (*Os magna so-naturum*) sau la 1872 (*La moartea lui Eliade*) și el reprezintă prima ipostază Jundamentală a unei mitologii poetice. emines-ciene oare are, ca principal articol de crez, idealul mesianic al poeziei pașoptiste, — un ideal asumat la 1867², dar contemplat cu nostalgie, la 1872, într-o vîrstă degradată a spiritului înstrăinat, cutremurat de moartea ultimului mare profet al neamului :

Tăceți ! Cearta-amuțească ! E-o oră grea și mare, - Aripile ei negre în ceruri se întind,

Astfel lumea-amuțește la-ntunecări solare.

Astfel în noaptea noastră pierdută și amară Un glas de deșteptare adînc a răsunat Ca glasul providenței din stinsele decade
Astfel s-auzi glas-u-ți, bătrîne Eliade.

ziei (cînd

Tăceți ! Cum tace-n spaimă al nordului popor Cînd evul asfîntește și dumnezeii mor.

Și-n fruntea unui popol pierdut în chin — e Mosse Și sufletul lui mare, adînc și îndrăzneț Prevede că **din** sînul pierdutului popor E viitorul lumii și-al ei mîntuitor

^ași nflslalgie a vîrstei organice și profetice a p Scrierile au valoarea sacră ae ^scripturî" ^ cJuKMntre^jjCjntaxe" ■Jj] gîndire" n-a intervenit ruptujja_Jndpieliî^_lar— „izvoarele "<Wn3îrlF^~se~Tevarsă în „rîuri de cîntări^), transpare în mito-\ lo^ia~2oeti^a din Pprima.jparte a *Epigonilor*^ (1870), dominată de j trejipo.șlâg^ simbolice ale poeziei ^yizionarismul sacru și pro- | fetismul (Heliade^ ziciind J^Delta biblicelor sînte, profețiilor | amare"? orfismul (Andrei Muresanu „Cheamă piatra să învie f ca și miticul poet")jși puterea creatoare a visului (Alecsandri, „visînd o umbră dulce... serie „*visul de poet*"" „Sau visînd cu doina tristă a voinicului de munte / Visul apelor adînce și a stîncilor cărunte, / Visul selbelor bătrîne de pe umerii de deal, / El deșteaptă-n sînul nostru dorul țării cei străbune..."). Dacă Alecsandri reapare ca personaj lipsit de mari dimensiuni simbolice în teatrul lui Eminescu (*Emirii*), Andrei Mure- ' șanu, erou național și poet al deșteptării neamului, devine ejroul „faustic al uneia dintre cele mai frumoase poeme dramatice eminesciene (*Muresanu* 9au_4ndrefJ^ureșariuj, elaborată, în trei variante, la jJlg^jJll^Lliilfi^ Evoluția personajului din cele trei variante ale „tabloului dramatic" *Muresanu* (dintre care le vom urmări, deocamdată, doar pe primele două) este în cel " !£!_ înalt grad semnificativă pentru etapele de evoluție ale țgeafiei eminesciene. În varianța primă (1869), poetul ardelean, ^iS^LjLJIS?^"" înfruntă în numele viitorului strălucit al ginții sale maleficulJ^nJ.848. În alegorica înfruntare cu anul mfrîngerii, Muresanu, susținu^jie __ Geniul __ Luminii și încorqnat ^{de} ^ilji_de __ lumină, învinge forțele întunericului și intonează, în apoteoticul tablou final, imnul „deșteptării" neamului său. Și ^ n3£dajitate poetică, această primă variantă rpmîne ancorată

U

în sfera literaturii' pașoptiste : mari pasaje^retorice) — alter. nînd cu (gTalogul ideologic) — sînt poetizate prin alegorie, în gustul clasico-romantic STînaintașilor. în 1871, Eminescuadno-tează pe manuscris prima formă, juvenilă și entuziast-pașop. tistă, a poemei, dintr-o perspectivă evident schimbată : „A:u scris-o într-o vreme cînd sufletul meu era pătruns de curățenia idealelor, cînd nu eram rănit de îndoială. Lumea mi se prezinta armonioasă (s.n.) cum i se prezintă oricărui ochi vizionar, ne-' trezit încă, oricărei subiectivității fericite în grădina înflorită a închipuirilor sale." ¹ Cînd revine, la 1871, asupra poemului, Emi- ■ nescu o face abandonînd imaginea „lumii armonioase" și vizio-n_anmiul_ențu^ia^ț^Mnfeputurilor. Anul 1848 este înlocuit prink Mors (conform listei personajelor, pentru că varianta secunda a poemei, neterminată, cuprinde numai monologul lui Mureșanu). Poej^{ul} luminii a devenit acum un suflet dilematic, sfisiaț de îndoială, un spirit care dezvăluie, schopenhauerian, mul ca 'gîrghie aexistenței, un revoltat care mai hră.np.ștp, țotusi^pp-.rarjta unui destin eroic pentru neamul său. Oșcilînd între Pum-nezeu și Satana, între credință și blestem, Mureșanu e un spi-riț „toi'turaț^ atins de „suflarea veacului", dar jnîntuiț totuși. jn.^e2e_din_j.irmă, de sentimejrțul apartenenlpj sale la o comunitate națională greu încercatăăuii însă învinsă. În varianta dhi 1869, „bardul" dezvăluia sensul divin ai^xișterrței nearnului

În planu-Eternității români-s un popor Cum e un soare numai prin mările de nor, Cum e-un principiu numai în firele adinei, Cum sunt în fundul mării tari creștete de sfînci.

La ^871, bardul este înlocuit printr-o ființă demonică, visîn' apocalipsa, rui-naJamilm^gUAi^maJB— de-pidnj^u^rău :

O, de-aș vedea furtuna că stelele desprinde, Pe cer talazuri mîndre înalță și întinde,

* Și nourii ca sloiuri de gheață aruncate,

■ s' S' Sfîrmîndu-se de-a sferei castele înstelate —

* s' *

•28

•: v

Cerul din rădăcină nălțîndu-se decade,

«

Tîrînd cu sine timpul cu miile-i decade,

, v

Se-nmormîntează-n caos întins fără de fine,

• | | i

Zburînd negre și triste surpatele lumine.

\\,

7ăd caosul că este al lumilor sacrii, Că sori mai pîlpîi roșii gigantice făclii Și-apoi se sting. — Nimicul, lințoliu se întinde Pe spațuri deșerte, pe lumile murinde ! Văzînd risipa, Satan, voi crede c-ai învins !

Blestemul demonic alternează însă cu/rugăciunea/ („Stinge, pu-"Ternîc" Doamne, cuvîntul nimicirii / Adine, demonic-rece ce-n sufletu-mi trăiește / Coboară-te în mine..."), și vechiul bard, demon apostat, redevine vocea oare va dezvălui și va celebra destinele eroice ale unui popor martirizat :

Văd cerul lan albastru sădit cu grîu de stele,

El îmi arată planul adîncei îatacele

Cu care-și mișcă sorii. — în sîmburul de ghindă

E un stejar.....

^^"

.....așa, poporul meu,

în tine e puterea-ți. nălțarea-ți și pieirea-ți.

Aj tiita tjlilyfl \$^p cri2ă mar_

chează personaj p rnmamilnifpp??,/?/ pustiu/ atinse de nostalgia yîistelor , orfanifa farf

presupun^aTSp o întoarcere spre " tirnrp ic-t-r-Tn^s rav^ptli JIM!".JiilNCțlfl (1f l? ?jd ^n care se .Y^{1^3^})»

m roropu^jiaEaioiil isLîii fond, naratorul nu este decît ipostaza modernă, degradată a vechiului bard) :

„Să fi trăit pe timpii aceia cînd domni îmbrăcați în haine de aur și samur ascultau de pe tronurile lor, în învechitele castele, consiliile divanului ue oameni bătrîni — poporul entuziast și creștin undoid ca malurile mării în curtea domniei — iar eu în mijlocul acelor capete încoronate de părul alb al înțelepciunei, în mijlocul Poporului plin de focul entuziasmului, să fiu inima lor plină geniu, capul cel plin de inspirațiune — PJPdf ^Wflrlrw iți ■^curiilor ~.bardul lor^^ Vechiul ideal mesianic străbate

1

■

roman al „epocilor de tranziție”: Poeții, filosofii unei națiuni presupunim cîtec și cuget înălțimile cerului și le comunică națiunilor respective”⁵. Atunci cînd poezia nu mai are de numit idealul, ^{MCi} are de . definit, i vîrstă a decadentei, „ea”sg

transformă în roman, așa cum bardul se transformă în narator, Romanul — ‘ noua i6rtttâ”lTpoezie’ — “Sre d”e”numJLjaul, căci a-l diagnostica înseamnă deja a-l ștăpîni. În cunoașterea răului (rMinoastere,pe; Cigr romanul^e eheamat....să. ⁰||u|f&§lig6g6),i.„s6 afla înceraY^] ș,a^yărj|| al une^jjgșibile viitoare^regenerări : ^Ara-l tă-mi un om care să scrie romanul mizeriilor acestei generațiuni, | și acel om va cade ca o bombă în mijlocul pustiitei noastre J inteligențe, va fi un semizeu pentru mine — un mîntuito i poate, pentru țara lui” (s.n.)⁶.

r*~ Un poet care „presupune în cîtec înălțimile cerului” est’ în drama de tinerețe, ^rircL angelicul Maio. Suflet pur, înge rește îndrăgostit de logodnica sa Mira, _clar^ capabil să-și sacri fice _jubirea pentru binele Moldovei, Maiojsste^ în^epj3fa _detc nicului Ștefăniță-yodă, un. glas care vine din alt timp, dintr-i vîrstă a inocenței și a credinței. Cîtecuiul vși iubirea silit, pentrt Maio, puterile mîntuitoare chemate să invmgâ raui veacul — de care suferă Șielalîrfă’*TM^~și*’sa~săTveze’

■Mbl3Evâ7~’~*~

UJr~ t^{nffr} 1 L<&i, iililteffam”” puteri ordonatoare, cosmetice, sîn.

”” elemente caracteristice ale modelului cosmologic platonician ce constituie, așa cum am arătat deja, și substratul inconștient pe -----■- - ■■ ”” otiste.’

viziunea pașoptiștilor, acest model cosmologic implicit se traduce, la nivelul concepției istorice, în ideea de «Hjiag-” prin care fiecare națiune intră (descoperindu-și propria vocație și împli-nindu-și menirea sacră) în „concertul popoarelor”.. Armonia cosmică, armonizarea umanității ca perspectivă finală a istoriei misiunea armonizatoare a individului ales (erou sau poet) --iată articulațiile de adîncime din care iau naștere accentele generos — profetice ale literaturii pașoptiste în marile ei realizări (Heliade, Russo, Bălcescu,

30

și

în încercările modeste ale unui Cezar Bolliac. Modelul uni-’-ersului armonic, populat de ființe angelice mediind existența diferitelor nivele cosmice, transpare voalat în lexicul poetic ^{soptist}, fixat într-o sumă de convenții a căror origine pare uitată. La Alecsandri, sufletul iubitei moarte recîștigă condiția angelității, dar totul se petrece conform unui clișeu poetic nefe-

ficit revitalizat prin diminutivare și retorizare previzibilă Frumoasa îngerelă cu dalbe aripioare”, din *Dedicație*). Aceeași obsesie a „dulcii armonii” generează utilizarea abuzivă a epi-^ tetelor *dulce, alb (dalb), gîngăș, drăgălaș* etc. în poezia lui Bo-lintineanu și Alecsandri și se traduce, stîngaci, la Bolliac, în imaginea participării sufletului de poet la marea armonie mică (în timp ce „Sticleți și filomile se sparg pe crăci inima noptirlui ^o ^----- -l-l

>r

A

poezia emineSană de

.. ^.. ^...x uc proiunzime la care pașoptiștii Șiși nu ajunseseră ;’de aceea, „îngerii”

eminesci prn _a^i, ”iiaivi^ -tga și încărcătura mitică a spațiilor originare, pe cînd „fru-iuoasa Tngerelă’ cu dalbe aîpoăTe”*””?! ■luT”J&iecsandri nu e decît detalierea discursivă și previzibilă a unei figuri poetice convenționale, a cărei realitate primă s-a pierdut. Acest proces de ^{m^}iyare a limbainlni n^+ ,--

--- --■

fantasie, 1869).

31

„Serata” înseamnă „magia aurie” a muzicii, căci ariile și dansul plutitor al „barzilor” și al „nimfelor” („danțindele ființe albe”) se inserează muziejilor... sferelor și dansului astrilor[^] întâlnind, sub sermiul vrăjii, legea muzicală a ordinii cosmice; Muzica sferelor : seraphi adoară Inima lumilor ce-o încongioară, Dictînd în oîntece de fericire Stelelor tactul lor să le inspire Șrapoi cum colorile adun-un soare Concurg cîntările într-o cîntare. devine visul iluzoriu al unei naturi pustiite și Un șuier în noapte, prin codri, un vînt, Un freamăt și totul dispare... Și nori se-ncrețesc risipiți și s-avînt. în lună stau sfîncile rare —
 Iar junelc-iubi[^]
 E-un brad putrezit
 Pe trunchi de granit, pe ruine
 Bătrîne.

In manuscris' marginale :

din *Ondina* se păstrează însă integrate versurile sînt însoțite de următoarele {ecuații¹¹ definitiv figurației poetice eminesciene, care le reactualizează,

Seraph : putere Cîntec : lege

■ Stelle : lumi Soarele : tot AU

Inima complexul **lor**

Colorile : legile

Substratul pitagoreic și platonician este restituit în versurile citate din *eSeraicDsi* în notele marginale, prin oare Eminescu depășește etapa rTiiT[^]tii VW ^-"f^"- p^{^Q}tirp (gftri_{MN}] și aria în contexte diferite, chiar după ce (în *Memento mori*, *Scrisoarea I*, *Luceafărul* etc.) abandonează modelul cosmologic platonician. Corespondențele legii armoniei în culoare și cîntec stau la baza subtililor sinestezii xiin *Demonism*: în spațiul celest al divinității rele (opus „temniței” sau „raclei” care e lumea),

In loc de aer e un aur,

Topit și transparent, mirositor...

ep

etapa rTiiT

din Lamormmttnttt

pumnuh sau

Iu-

tt....lâmSffii

hm iviuresanuTsi se îndrumează spre recuperarpa_{spn-}

rilo

etic

c5iti

„Inima lu-

r” (platonicianul „Suflet al lumii”) e adorată de serafii — puteri (sufletele sau inteligențele angelice ale astrilor), și această mișcare de adorație, mobil al mișcării universului, este guvernată de legea proporției armonice, tradusă muzical prin cin-tec. In ecuațiile eminesciene, legea proporției divine se traduce și cromatic, prin tonurile curcubeului (colorile=legile), a caro: fuziune e Soarele („Totul”) sau lurmașoură.

Substanța lumii e, în *Ondina*, jumina) iar legea ei este .cu-loarea”~sr~eîn~tgeul. In ultima varianta a poemei (*Ecb*, 1872) viziunea "aceasfa, reluată, e tratată în maniera ironiei romantic

În lumea cerurilor — ele-albesc
Și pe pământ ajung țăndări duioase
Din cîntecul frumos...

„Lumina frîntă” ce pătrunde în „temnița vieții” este, și în această viziune demonizată a lumilor, fragment de cîntec ange-”C- Printr-o inversiune „demonizantă” de roluri, Ormuz, divi-^stea benefică a lui Zoroastru, devine aici zeul rău, dar lumea ^{con}stituîta, ”împărățTaT’ul Ormuz, Fămîne — *căPn Zend-Avesta* un imperiu al luminii. Există, în vocabularul poetic emi-
^{es}cian, o serie de termeni care se articulează, în adînc, viziunii șQgn-aJogice platoniciene și carip
s\mravietuiesc fazei romantic-
^{ag}°ptiste a poeziei sale, devenind(imagini-nucleu -șle operei.

f

I' m t

-ar

ySă amintim, dintre acești termeni, doar *lurrwm^ cîntecul* (a\% .. yfca variantă pitagoreică a sferelor), dangu^fmai ales ^ variantele *zbor* sau *plutire*^ caracteristice mișcărilor hipnotic ale personajelor eminesciene, purtate parcă de o voință jiect; noșcută^or^ în _rițmul unei muzicF impercep^tibile5j3i^Sjy^ *divină* sau angelică _ce transpare în imaginea Qndineî^ („Ide. dîn^planul^genezei”) sau, mai frecvent, în imaginea femeii; înger (atît de înrudită, prin fiica de rege din *înger și demor* prTn ffigerul-rază'i din *Poypxtp.n magului și^Miiresanu*, sau pri Onde-Maria din *Umbra mea* și *Sărmanul Dionis*, cu angelic Iulia din poemul *Conrad* al lui Bolintineanu).

Motivul luminii⁸ e o permanență a operei eminesciene ș intefiția poetului de a-și intitula un proiectat volum de lirice” Lumm^d^Zuna vădește valoarea

intuiție”toeticaonginară a motivului discutân^Faptul a fos observat și comentat de T. Vianu, pentru care Eminescu „n; este un pictor al formelor, ci un pictor al luminii”, adică u; romantic al cărui univers vizual, _dinamic, nu static, e domina de imaginea lufninii, „simbolul însuși al devenirii” •?. Int'erpre tarea lui T\ Vianu atrage atenția asupra expresivității motivu. lui, fără a epuiza valorile lui semantice, asupra cărora ne voi: opri în continuare.

în nnP7:ia de debut a lui Eminescu, *La mormîntul lui Avo*:

- • si încoronat de silfi de lumină.' Simbolistica luminii devine
- l • c'u adevărat eminesciană îh cîteva pasaje ce depășesc

■ - iul alegoric al imaginii și ating stratul unor intuiții poetice

. -nare .— . ca în monologul Geniului Luminii dezvăluind

truetura luminiscentă a unui qpsmos solar („Eu vin din centrul lumii încunurat cu sori”) ¹⁰. Sensul imaginii se cristalizează, după cum ara văzut, în viziunea cosmosului muzical și lumi-

niscent din variantele poemei *Ondina*^

umina ca substanță a lumii se manifestă într-o serie de corporaînzări : *“J?I™;*> arhitectura labirintică a *castelelor subacvatice, gheața, marmom* sau *cristalul* (diamantul nordului e „piatra luminii” ; mărgăritarul îndrăgit de stea din *Cînd marea* e „o steaua în piatră schimbată” printr-o prăbușire a luminii stelare, asemănătoare biblicei căderi a îngerilor :

E-amanul a stelei ce palidă trece Și-aruncă prin nori a ei rază de nea, E-amanul căzut dintre stele, ce rece în mare murea.)

0

Pumnul. Bucovina îndoliată „plînge-n tînguire” moartea „ge niului nalt și mare” — „luceafăr”, „lumină”, „dalbă stea” -stins din „pleiada (...) auroasă și senină” a țării. Evident, im* ginea (în care se pot descifra ecourile figurației clasice) se păs trează în limitele unei recuzite poetice tradiționale, puteri* convenționalizată. Doi ani mai tîrziu, în întunerv poetul — „cu sufletu-n lumină, cu gîndurile-n cer” — se șt-„Purtînd pe frunte-mi raza a națiunei mele” și opune conștiirf unui mesianism pașoptist „geniului negru” al întunericul^ U Andrei Mureșanu e și el, în prima variantă a poemului di* '': matic eminescian, un profet al luminii, inspirat de Geniul W'

Luminași manifestă prezența în nesfârșite oglinzi acvatice, în oglinda privirilor, în sîmburele de foc al candeliei etc. Dar, mai ales, lumina jse manifestă ca o corporalitate—difuză în consistența argintie a „negurilor albe” sau a „umbrei”. In *Crăiasa din povești*, „Neguri albe, strălucite, / Naște luna argintie” ; luna este „fiica cea de aur a negurii eterne” (*Sar-sau .visul negurii pteryp*” ffrir'nrnr-n IV); nifl"tnl unei ■jO^mbră tje-fli'gipt i^tr^l?fiitfl" (*JVfirtua est !*). Um-egurile eminesciene sînt pătrunse de prezența" la-entă a luminii, care trăiește în adîncurile lor, dîndu-le tran-^Paiența aurorală a luminilor visate în preziua genezej^ P^jjdida postumă într-o lume de neguri... e o imagine, voit ^uă, a răsăritului de soare și a răsăririi lumilor, căci _ . |~?~a. nu e decît un răsărit al luminii eliberate de razele u din adîncurile negurilor albe :

34

35

t

I ' 1

h

^ka^i JA, nJiimL*

întro lume de neguri Trăiește luminoasa umbră. Mai întîi scăldată In ceti eterne și sure, însă, încet-încet, Razele mari a gîndirii Negurile albe pătrund Și formează un arc albastru, Clar senin în jurul lui, Ce-a lui margini își găsește Intr-a negurilor creți Și nainte, înainte Zboară geniul de lumină. Indărātu-i printre neguri A rămas un fluviu clar De albastru senin aer.

izvorînd în fîntîne" (*Sara pe deal*), Cătălina tainic înfio-° t~ de plîn^s în ^a^a Luceafărului „răsărit / Din liniștea uită-^r .u cej^ebrează misterul acestei perpetue izvorîri a lumilor”ⁱⁱⁱ - ii

umin.U

"j^arile imagini escatologice, din *Memento mori* și *Scri-area l* sînt coșmaruri ale gîndirii, obosită să sustină lumea — ^Tntă și^obsedată de.....agonia luminii, de, stingerea aștrilor.

Ce de cale îi servește Mîndrului geniul și nalt Al luminei.

[Poate de aceea poezia eminesciană,CQ-^Qfzie__a_Inserării j

a n.QpțHr-î?ele mai adesea,„ou este totuși.....p, poezie a apu^unloi'

Cîteva strofe — eliminffte — am *Ecg*, trei versuri din^Sai *soarea III* și alte cîteva în *Mureșanu* (1876), sau imaginea sin geTîe-ITTncendiului solar, senin deîrrenic, translație a „păien jenișului de linii roșii” din cartea de magie în *Sărmxrvul Ji*(> nis sînt cazuri de excepție în opera eminesciană^Seara erai nesciană („ceas al tainei”) este, dimpotrivă, un timp! izvorîrii^cmă „Stelele nasc umezi pe bolta *senini*” (*SqraJ deal*), cînd „noaptea v-aprinde blîndu-i soare” (*Povestea vU guhu _călătorîn stele*), cînd” „Răsare luna liniștit 7 Și tremuri» din apă” (*Luceafărul*) sau „izvorăsc din veacuri stele una cît' una” (*Scrisoarea ///j^Tnrnx.sacru*, înserea

eipinesc^afi.ă.... eJ

răsăritul

de _____

Eminescu visează o altă apocalipsă, o încremenire a lumilor în lumină :

Că tot ce naște-n univers, Acea și declină,

De-ar înceta totul în mers, S-ar naște lumina, lumină!¹²

Neaderentă modelului cosmologic dominant în gîndirea emi-"hesdană din ultima perioadă, imaginea e abandonată, dar ea vădește persistența motivelor pe care le cristalizau, la începuturile creației eminesciene, variantele poemei *Ondina*. Încremenirea'lumilor 'â'FTT^msJSMat, atunci, nu prăbușirea m _întunericul neființei, ci topirea în substanța solară primordială ; adică dezvăluire —"prin lumină.....—”ă Tu'rnî" în Idee.

O altă constanță a universului eminescian rămîne pita- <J ;oreica muzicalitate a ^mm\of Poezia însăși e echivalată (cu excepția «395533BP"?I^Wrm sau de „tortură” a gîndirii) cu cîntecejil a\ nu cu verbul ; cuvîntul nu mai are valoarea pri-roojrdială de Logos, așa cum o avea la Heliade, care căuta echivalente pentru cuvîntul originar, „mundifer”, în discursul divinității din *Mihaida*. Valoarea primordială în ordinea lumii (muzica sferelor ca lege

i

care:îiii)»^a^li^iia_miiSi>i^O^iiiMnni^e^B^A^A^A^ •5arm^5rdesp"ffîicle7ca-n îr puțuri, lumile din negură. Clopotul care

„plînge cu-al dulce ton* (*Povestea magului călător în stele*), ape ce „

_ ma_gică}- număruTjhn *Scrisoarea I*, dascălul „sprijină utnea și vecia într-un număr”)! și gî-ndulj

care se traduce nemediat de cuvînt, în existență cosmică : în *Mureșanu*, divi-ⁿⁱ atea inspirată de cîntec „cugetă lumi nouă” ; în *într-o lume* ^{ne}9Uri...), geniul luminii se desprinde din negura primor-

36

37

M

f

dială când e atins de „razele mari a gândirii”. Cuvln_ful_ag5, ca o realitate secundă, care nu esfg.
ci doar „exprimăm a^
ei armonii a lumii :

r

vărul" și se poate, de aceea, înstrăina în istorie, devenit
„vorbă”, „cuvinte goale”, „minciună”, „fraze” etc. Muzica sj;
relor răsună pînă tîrziu în poezia eminesciană, dar, în m, j_n prordurile arhaigg
mentul în care modelul cosmologic platonician e abandonE/
armonia muzicală a lumilor își pierde sensul pitagoreic : ^
Ca o făclie..., muzica sferelor e iluzia creată de un rău fy:
damental, de nuanță schopenhaueriană („...prin chaos o va.
zică de sfere, / A cărei haină-i farmec, cuprinsul e durere'
Cîntecul lumilor devine, în *Glossă*, cîntecul înșelător al lui;
cîntec de sirenă, aducător de moarte („Cu un cîntec de sirenă
Lumea-ntinde lucii mreje”). In *Scrisoarea V*, „dulcea muzi;
de sfere” devine perceptibilă doar în starea de grație a poț
Ești ființa-armonioasă Ce-o gîndi un serafin, Cînd pe lira-i tînguioasă Mîna cîntecul divin ?

j £r

lui

împărat din

ețea femeii e celebrată, din nou, ca o mărturie
în tine vede-se că e în ceriure Un Dumnezeu,
Purtînd simetria și-a ei mistere în gîndul său,,,
zi ei, care o „aude” cum se naște din rotire și cădere” ; -rotirea și căderea trimit aici la rotația astrilor
lui Plata: care descriu o spirală printr-o dublă mișcare de ascensiui și coborîre ^{1!}. In *Memento mori*,
această dublă mișcare, nea sară. menținerii lumilor în ființă, e descompusă neliniștită absolutizîndu-se
căderea, cu sentimentul agoniei lumilor : prăbușire :
Dar mai știi ?... N-auzim noaptea armamia din pleiade ?
Știm de nu trăim pe-o lume «e pe nesimțite cade ?
Oceanele-nfinirei o cîntare-mi par c-ascult.
Nu simțim lumea pătrunsă de-o durere lungă, vană ?
Poate-urmează-a arfei-antice suspinare-aeriană,
Poate că în văi de caos ne-am pierdut de mult... de mult.
Ca o ^notă rătăcită” din^muzica jsferelor sau g&__Idee di urzeala primă a lumii, ca^ntoupar^directă a
__gîndirii_divii apare_jfmeia_in_poezia_fmjine&ciană_de_Ji_n_ere. „Cîntare & trupată” este femeia în *La o*
artistă :
____?•»*• *

. | Ești tu nota rătăcită
* . Din cîntarea sferelor,
r Ce eternă, nefinită,
' ' îngerii o cîntă-n cor ?

3S

Iar Valhaida (prefigurarea Ondinei din *Serata*) este și ea notă metalină / Dintr-un cînt de
dor”, „...zeă adorată fMinții de poet”,
Steaua de scînteii divine Ce din eliseu
O pierdu dintre lumine
Blîndul Dumnezeu.
df a realiza și de a întregi în lume planul divin al universului armonios :
Tu gîndire rătăcită
"*_ Din planul lumesc, Ce-o făcu nesăvîrșită
Geniul zeesc, Te-a trimis Dumnezeirea ,

"ă, muză și, adeseori, artistă ea însăși, femeia e_unadin-^_Enn_joa^_wstește__axiiiQ^ia
divină a_universului. -âfS^-J^2fL.-drviJ&--tSC ^niuți._ Jn_j)ogzia_lui_.Enunesco, —1 a.f sniîQ ^i
frumuseții va ÎLj2ișSiuț. Din imagine acce-

O

39

sibila a Ideii, oferită contemplării imediate, frumusețea ; deveni. _c_ia _si cîntecul lumilor, capcană
a existenței aarbe cele^două^senșur^ale ei, cel visat și cel ^^ polemic»- *Scrisoarea V*.
| Abandonînd limEăjul tradițional platonician, dar păstrîji aifeculațiile de profunzime ale unei
topografii mitice a u\$ versului, iubirea apare plasată sub semnul rotirii de zodii ;
P^{rt}H^a. ^yăilăSM__â..^2^zi fi j\$J^Iă _J^dL^iL. i^{nc}lușă_la 1872 \ *Eco*, ultimulavator_al poemei
„*Ondina*, dar publicată indeper, denț cu unele modificări,, jabia iil_1885. Sara *pe deal*_e uni din ,
argumentele ne .care. jig,bazează polemciir~^țirtată | Ibrăileanu cu editorii poistumelor eminesciene, -
căci poezi; compusă în tinerețe, e publicată într-o perioadă cînd Eni; nescu, aparent redresat după
primul atac al bolii, nu mai est capabil — consideră criticul — să opereze retușările nea sare
cristalizării formei definitive. „Admirabilă” în ansamblt poezia „e încă puțin în stare de nebuloasă”,
semn că „Erai nescu nu orînduise devinitiv totul”. Dovadă, o serie de „ic *coerente*” și „contradicții
logice”, pe care un spirit pe depl: lucid le-ar fi ocolit desigur : contradictorie este imaginea simu' tană a
două momente temporale care s-ar cuveni dispus succesiv („Stelele nasc umezi pe bolta senină” și
„Luna p cer trece-așa sfîntă și clară”) ; ilogică este mișcarea turmei; care, în noapte^urcă dealul etc,
etc, etc. ¹⁵ Oricît de tîrzi publicată, |?g faj^jfg.qtAe,.. într-adevăr, o poezie de tinerețe
mx-in^-griii^stîngăciile” semnalate de.....TBraîTeănu~^cr~prf
elementele eimrra^i?are constituie articulațiile de profunziff aîe „lumii armonioase” a viziunilor
poetice din tinerețe. *Coi* tradi. cțiile semnalate de Ibrăileanu vizează in. . exclusiyi.tai imperfecta
concordanță a imaginiișiLjoQica realului. A discu^îndreptățirea observațiilor criticului e o operație
inutilă*, *ati* vreme cit ele sînt formulate dintr-o perspectivă improp» lecturii textului poetic. Nu;-
logica realului, ci coerența int^rioră a imaginii este singura care ne interesează și, în ac^
•variantele oferă spectacolul unor modificări extrem de

.....five Unul dintre versurile incriminate de Ibrăileanu

instrui LI^v*-● ^ ^ ^

Turmele-l urc,.....steTe""Te li'câpara~n cale" — apare, într-o
-imâ""v^nantă a poeziei, sub""fbr'ma.~""^Turme cobor, stele li se în_cale"">- în variantă inițială,
imaginea- turmelor -'..care',' seara, *coboară* spre sat, estecît se poate de firească și ea do-veSește. un
simț al realului care I-ar fi putut satisface pe Ibrăileanu. Dacă această fonă, perfect „logică", a fost
abandonată în varianta definitivă, modificarea se datorează unificării mișcărilor poeziei într-un sens
ascensiv, conform unui *imperativ stilistic* care dă tonul lucrării. Reluînd titlul, co-riambul ce
alcătuiește primul emistih (Săra pe deal) plasează sub *accent* două motive *nucleu* — temjxjral și
spațial — care *primesc în* _fUjmsuj ^oeziei _vaiaa_e^{jP}Hiatirj^{J7}- Dincolo de aspectul de „idilă
gessneriană"^{Ji}-, *Sara jpe deal*, poezie inter-pr,ejtață_cele..iTî.ai,,adesea ,dintr-o perspectivă
psirilogică, dez^

văliiie stx.uctur.a.....de profunzime a imaginii ca o structură

mitieăJi. „Idila" e o poezie a *înserării* și a *dealului*; or, în contextul poeziei eminesciene,

inserarea a:'e (după cum am

văzut) ^vogXfia_M.dpJii'np s³a:i | *rip* perpetuă reeditaie. a.....gg-

nezei. Ca timp al „izvorării”, cu elemente sau sugestii de imagine acvatică, e z-esimțită înserarea și în *Sara pe deal*; în sunetul de jale al buciului, în glas de clopoi *vechi*. În murmur de fluier, „Stelele nasc umezi pe bolta senină”, iar apele U) f) i) ^) ^) i) " ^) ^) - în "l'is^_||j_d_e_a_j_y_o^_|.X_MAr>plp

clar

în plîi]

jig

IZVC

răspunde cîntecului fetei, într^c a re^alitatea de toate zilele.²³ Abandonarea anecdotei cos- ff

^{ln} antumele eminesciene ar putea însemna așadar nu o

1

42

43

| sărăcie a viziunii poetice, ci o purificare și o modernizare I mijloacelor poeziei, care-și realizează „entuziasmul cosmic” și „tendința spre absolut” dezvăluind și ordonând în struetuj. | mitice imaginile universului familiar. Am putea marca înce. putui acestui proces de modernizare prin poema *Ecb*, în care materia mitică din *Serata* și *Ondina* e tratată, pe de o parte cu detașarea ironiei pe care o dă finalul poeziei și, pe de alt; parte, e încorporată în aria *Sara pe deal* într-o materie des. prinsă din „realitatea de toate zilele”.

T” t *- Ultimul mare poem eminescian axat pe o topografie mj. 1 > tică a universului și racordabil, totodată, la modelul cosrno. [jy; logic platonician este nejgrnmața *Poveste a magului călăto* < -. în^tete, "biăsm""Ttîozofic structurai epic pe schema arhetipală! • parcurgerii iftiui kaseu inițiatricJPovestea feciorului de împărat fără stea se desfășoară~^ni vremi de mult trecute (...), Când basmele iubite erau înc-adevăăruri, / Când gândul era pază de vis și de eres" — adică într-o epocă plasată sub zodi; gândirii mitice. E vremea fericită când ființa umană e o com-ponentă a naturii armonioase, când arhitectura umană se pre-lulîge^Te7~m~p1S'rîarT~graBdieasej- într-o natură ea însăși arhitecturală, ca în palatul bătrînului împărat de unde tînăni prinț, moștenitorul său, va pleca pe un drum al învățării în> ielepciunii :

în sala cu muri netezi de-o marmoră de Pe jos covoare mîndre, cu stîlpi de aur blond, Cu arcuiri ce-și ridică boitirea temerară, Cu'stele, ca flori roșii, pe-albastrul ei plafond, Cu arbori ce din iarnă fac blîndă primăvară Și-întind umbre cu miros pe-a salei întins rond, Acolo sta-mpăratul....

/ I

HiȘtență umana, a cărei

Marcat de semnele

și _____

cede, întru aflarea înțelepciunii și a destinului, spre muntg^ sacru, Pionul (evident .^^JJ^LU^/^^). unde sălășluiește bătrîn¹¹

u

cunoscător și paznic al legilor divine care guvernează

î. Drumul prințului va începe în ceasuT~s*ăT!l U ■■■ rii („pe cînd noaptea v-aprinde blîndu-i soare, / Cina 1 ~notuT^a plînge cu-al serei dulce ton") și va avea de învins,

■ +,-ii cucerirea centrului sacru al lumii, piedica rituală a unei inii u *-

»-----_d

, (-unî apocaliptice, adică va avea de depășit lumea contami- ..

hacs_L pentru a descoperi nivelul ultim ai principiîloT"TMTM" :c. Aici, pe 'vTrîul greii accesibil al muntelui

^Deasupra de lume, deasura de nori", sălășluiește magul „de zile veșnic", un fel de șaman a cărui prezență și a cărui voință împiedică lumile să cadă în ruină, conservînd legea divină împotriva voinței celor răi :

Dar el din a lui munte în veci nu se coboară,

Căci nu vrea ca să piardă din ochi a lumii căi,

Ca nu cumva măsura, cu care el măsoară,

În lipsa-i să se schimbe... și el. întors din văi,

Silit ca să înceapă din începutu-i iară

,■■

Să nu poată s-oprească gîndirea celor răi.

Drumul spre piscurile sacre ale Pionului care domină lumea este și un drmn_șfr^a^ejv^nariJ^jKiînci, ascunse în propria-ne

ființă, de unde se înalță^ glasul.....vestîtor__df^j3.devăruri divine

al serafîler, solî cerești sălășluind în conștiințe. în poem, căile-

(prin careț~ Thtr-o cală- i

torie prin spațiile astrale, în care fiul de împărat e condusei P^{On}u_{nca} magului, de îngerul Somn.

Coborînd în adîncu- \ ^l^e gîndului și, de aici, în adîncurile somnului, prințului îi e dat să afle că face parte din categoria, rară, a celor lipsiți de des.Hn prestabilit, <

îngerii ~î|M3ără_-

^pati'îa astrală) penîrul a fi verificați ominantă etică le conferă sau, dimpotrivă, îi

condamnă la pră-îaos, nașterea ființei "geniale — cea fără de stea —

45

se face auzită vocea seralului) "și mai ap>

în

este, dintru început, o aberație, ov[^]eroare". Patria cosmică rșteaua ongiiar a a îngerilor care decad^{^4}Hiri_dxafo^{^t} în tri puii umane, descoperindu-și astfel o lume limitată. Lipsit cîj stea, prințul-geniu nu are o patrie originară decît în propria. jr :■ gîndire ; îngerul" Sorrîrîl îl poate iniția însă, ca și gîasuT~prc, priei sale gîndiri, de natură serafică, în tărîmul patriilor as. trale :

Dar în acest cer mare ce-n mii de lumi lucește, ** Tu nu ai nici un înger, tu nu ai nici o stea, Cînd cartea lumii mare Dumnezeu o citește Se-mpiedică la cifra vieți-ți fără să vrea. În planu-etermității viața-ți greșală este - De zilele-ți nu este legat-o lume-a ta.

Genii beau vinu-uitării, cînd se cobor din ceruri ; Deschisc-ți-s, nebîndu-l, a lumilor misteruri.

Lipsit de patria originară a unui astru, lipsit de subordonare în ierarhia angelică, geniul fără de șteaC^{^^}cînde^{^^}S^{^^}dir puterea d[^]emiurgi^{^C^C3}jă^{^^}? cu care se descoperă consubstanțial prin

gTMîre[^] -"=^π~ 5_F — -

Căci Dumnezeu în lume le ține loc de tată

Și pune pe-a lor frunte gîndirea lui bogată.

: De aceea, steaua ca patrie cosmică nu mai e necesară ; spațiu care durează[^]îire-termTale se construiește tot atît de bine î: " gîndirea genială ca și spațiul astral în gîndirea divină :

1 Că dincolo de groapă imperiu n-ai o lume,

De asta ție n-are de ce să-ți pară rău ; " ~

v ; A geniului imperiu : gîndirea lui — anume ;

A sufletului spațiu e însuși el. .*....

Că-n lumea dinafară tu nu ai moștenire, A pus în tine Domnul nemargini de gîndire

Astă nemărginire de gînd ce-i pusă-n tine ----

O lume e în lume și în vecie ține. L,

Cînd corpul tău cădea-va în vreme risipit, Vei coborî tu singur în viața-ți JRîfletească Și vei dura în spațiu-i stelos nemărginit ; Cum Dumnezeu cuprinde cu viața lui cerească Lumi, stele, timp și spațiu ș-atomul nezărit, Cum toate-s el și dînsul în toate e cuprins, Astfel tu vei fi mare ca gîndul tău întins.

ți.....care.....amenință ..ființele. gejiiale__ește_

poartă îngerul „palid cu lungi aripi și negre[^]ai urmurînd seducător „sublima lui cîntare", îngerul "Morții „stinge sisteme-ntrege" și sfarmă geniul celor ce se lasă cuprinși de seducția cîntecului său, amenințîndu cu ruina universul, altfel etern, al gîndirii. Moartea celor fără d'e~*5tea^{nu} poate fi decît o moarte a gîndului care nu mai are puterea tu rie""a fi creator de ^sens7"car'e își ijSTercIgj aşadar _ yjrtutea de[^]> mittffi

Gîndirea divină ca substrat al existenței lumilor e, poate, elementul esențial al modelului cosmologic platonician, care nu poate fi înțeles în'afara conceperii unui demiurg — arhitect divin, în egală măsură muzician și geometru. Lumile poe-?ieLeminesciene se păstrează în ființă în măsura în care ele

„se[^]gîndesc sau sînt gîndite. Prima etapă a poeziei lui Emi-nescu conturează .imaginea unui univers care nu. e declIL-tCâz. ducerea în materie a gîndirii divine. În *Fata din grădina de*^{av}-r, zeul e celebrat ca demiurg („O, Adonai, al cărui gînd e lumea"). Gîndirea divină e condiția de existență a lumiloil dar Și măsura vieții indivizilor („Dar dacă gîndul zilelor mele / ^{Se} stinse-ri mintea lui Dumnezeu" —

Amicului F. I.). în acest "ivers paradisiac, gîndirea divină și cea umană (în varianta ei ^{su}Premă, care e gîndirea genială) sînt consubstanțiale și, în mod ^a ' cre'atoa're de lumi. Curînd, zeii vor amurgi, atinși de pute-----5 eroziune a timpului^ Gîndirea divină va apuneTîar" gîndi-^{qfri>sj}umană, bîntuită de nostalgia paradisului pierdut, se va i sa-l reconstituie, în lipsă zeilor morți, prin puterile

'i

47

magiei, ale poeziei sau ale iubirii. Dar, oricît se va îndepărta de universul platonician al începuturilor, poezia eminesciană; se va hrăni din nostalgia paradisului pierdut și se va constru ca o replică (polemică la început, eroică mai tîrziu) la im_s. ginea inocentă a lumii divine, devenită, curînd, lumea pustjfa zeilor morți ^{2fi}.

NOTE

¹ Pentru relațiile lui Eminescu cu precursorii și, mai apoi, cu poeții postpașoptiști contemporani, v. P. V. Haneș, *M. Eminescu începător*, în *Prietenii istoriei literare* ; Radu I. Paul, *Izvoarele de inspirație ~ă"ătorvă" poezii ale lui Eminescu*, Cluj, 1934 ; D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu*, Buc, Ed. Tineretului, 1969 ; Paul Cornea,

Eminescu și predecesorii și Id. *Lirica postpasoptista și Eminescu*, în *De la Alec-sân'ăfescu la Eminescu*, Buc. E.P.L., 1966 : I.M. Rașcu, *Eminescu și culturWfrartceZă*, Buc, Minerva, 1976.

² Și exprimat, stîngaci. la 1869, în *întunericul și poetul*, program al dramei naționale („Voi să ridic palatul la două dulci sorori./ La Muzică și Dramă...”), chemată să celebreze „A munților Carpați sublime idealuri”. Utilizăm, pentru poezii, edițiile Perpessicius, indicînd trimiterele doar în cazul variantelor care nu apar decît în ediția de *Opere*, voi. I—VI, 1939—1963.

”M. Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius. voi. V, 1958. p. 252. ⁴ Idem, *Proză literară*, ed. Eugen Sirnion și Flora Șuteu, Buc, E.P.-L., 1964, p. 121.

³ Idem, *Ibidem*, p. 113.

^c Idem, *Ibidem*, p. 111—112.

Opere, ed. Perpessicius. voi. V, p. 234.

hiTOMulfasociat mai ales alegoric cu ideea redeșteptării nației

SfHeliade încercase o depășire

• . —^{u^w} pur alegoric al imaginii, transformînd lumina în substanța istorie, se

”elul Cuvîntului-lumină

riiiaandrmtr, ale Logosului, de la (discursul divinității din cîntul I) pînă la

7

49

!

ii)

acela al limbajului terestru (discursurile boierilor din cîntul II, put, nic impregnate de culoare locală, avînd adică tendința de fixare a q, vîntului în limite de timp și spațiu). Materializarea Verbului se tr, duce, în paralel, printr-o treptată materializare a luminii care e, ca, la Tasso, substanța primordială a universului. Primul ei avatar e chij. Verbul ; coborînd, ea devine substanță a corpului angelic („Materj-transpare și sînt o poetiza”), sîmbure de foc al candeliei în „doma doț, nială” a lui Minai, incendiu solar al răsăritului și simbol al redeștej țării naționale. În cîntul II, lumina se corporalizează și devine materj: prețioasă, luminiscentă : aurul crucii, argintul ciucurilor, smaltul , nestematele în care e ferecată Biblia.

Ne interesează, în fond, persistența și funcționalitatea (diferite a motivului. Căci *Mtft.qiă*a este una dintre lucrările cele mai puți; apreciate de Eminescu în articolele sale literare. De fapt, între imagine; mitizată a lui Heliade poet-profet din poezia eminesciană și Heliadt scriitorul cu incontestabile merite culturale, dar cu merite literar; cel puțin discutabile — așa cum apare în critica lui Eminescu -distanța e enormă. Bălăcescu i se pare lui Eminescu un „scriitor e. mai puțin renume, dar cu mai mult talent poetic decît Eliad” (*O rectificare*, în *Articole și traduceri*, voi. I, ed. critică de Aurelia Rusu, Introducere de Aurel Martin, Buc, Minerva, 1974, p. 103) ; *Mihaida* e u.< eșec poetic datorită „silniciei cu care el a tratat limba dintr-un punct de vedere a priori” (*Notițe bibliografice*, în *Opere*, ed. I, Crețu, voi I, Buc, Cultura rom., f.a., p. 529). Limba lui Heliade e „un produc; bastard al lipsei lui de știință filologică pozitivă și al unei imaginai: utopiste. Făr’a avea el însuși talent poetic, dă cu toate acestea tone unei direcții poetice a carii merite constau într-o limbă pocită și i versificarea unor abstracții pe jumătate teologice, pe jumătate sofist; ce.” (*Monumente*, în *Opere*, ed. Crețu, voi. II, p. 143.)

⁹ T. Vianu, *Poezia lui Eminescu*, Buc, Cartea rom. (1930), p. 9; Și pentru C. Ciopraga, Eminescu e un poet selenar, nu un poet nocturn ; el face „din poezia nopții o scară imaginară către lumină („*Nocturnul*” în *opera lui Eminescu*, în *Studii eminesciene*, 75 de ar de la moartea poetului, Buc, E.P.L., 1965, p. 297). Pentru Roșă * Conte, lumina nu e, la Eminescu, doar un element cromatic, ci „e esență a cărei frumusețe e celebrată cu o fervoare a limbajului P care am îndrăzni să o numim neoplatonică” ; v. *Mihai Eminescu delVAssoluto*, p. 257.

¹⁰ Despre Eminescu ființă solară, Roșă del Conte, *Op. cit.*, p. !•> („Omul lui Eminescu — și de aici accentul eroic al poeziei sale -- ’omul afirmațiilor vitale absolute, al plenitudinii ; e omul care vit-din (c^ut- lumii, încoronat cu sori”, și se proiectează pe sine și J •dealurile sale în infinit”. Despre solaritate ca principiu al gîndirii po- » etice eminesciene, Augustin Pop, *Helios și luminile solare* în *Echinox* VII (1975!, nr.6).

■ -fTca o idee poetică, plînsul intern al cosmosului poate fi socotit^ Ion Negoîtescu) un fel de fenom ii I

v

~ „w - "— ^«—, ^mui nuern al cosmosului poate fi socotit (consideră Ion Negoîtescu) un fel de fenomen original al poeziei i-î Eminescu, germenul proiecțiilor de mai tîrziu. Melancoliei eminesciene a tărîmului neptunic îi corespunde această plîngere din inter mUndii” (*Poeaai lui Eminescu*, Buc, E.P.L., 1968, p. 36). Plînsul lumilor este însa, în<fond, un plîns al nașterii (v. și Roșă del Conte op. cit, cap. XIX), iar plînsul *din* lume însoțește și el de obicei’ , -orîrea, asociindu-se uneori. în tnnaiitnio />„, -f_____”_ ,
— / — „,i.«iiti um îunit; însoțește si el, de obicei.

’zvorirea, asociindu-se uneori, în tonalitate de *farmec nențeles*, cu intuiția ’nfinității cosmice și cu nostalgia depărtărilor astrale, ca-n confesiunea,. Cătălinei din *Luceafărul*. în orice caz, tristețea plînsului universal nu e o tristețe a stingerii, a agoniei, ci este strigătul cu care ființa se__ descoperă pe sine în lume.

12 *Opere*, ed. Perpessicius, voi. III, 1944, p. 324.

¹³ Pierre Duhem, *Le Systeme du Monde*, voi. I, p. 60—64.

¹⁴ "Opere, ed. Perpessicius, voi. V, p. 30—31.

¹³ G. Ibrăileanu, *Edițiile poeziilor lui Eminescu*, în *Mihai Eminescu. Studii și articole*, ed. Mihai Drăgan, Iași, Ed. Junimea, 1974 („Eminesciana”), p. 248—251.

¹⁶ *Opere*, ed. Perpessicius, voi. III, p. 298.

¹⁷ Acceptăm, după cum se vede, ca punct de plecare în analiză structura metrică „<.....<. I...!.....>... propusă de Caracostea — (coriamb + dactili + troheu ; v. *Arta cuvîntului la Eminescu*, Buc, Instit. de ist. lit. și folclor, 1938, p. 246) și G. Călinescu („Vers dactilic destul de curios” ; v. *Opere*, voi. XIII, p. 635). Formula metrică variabilă propusă de L. Gâldi (*Stilul poetic al lui Mihai Eminescu, Duc*, Ed. Acad. R.P.R., 1964, p. 381-386), care prilejuiește erudite apropieri de versificația Populară românească, ucraineană și sud-est europeană, sau de *Psalmii* 'ui Dosoftei — dar neglijează similitudinile evidente cu o poezie ca *elele-n cer*, prezintă dezavantajul de a fi în totală contradicție cu sensul imaginii, fragmentînd versul, prin cezură, în segmente arbi- / trare.-■■■

¹⁸ G. Călinescu, *Opere*, voi. XIII, p. 440.

Despre spațiul organizat mitic în *Sara pe deal*, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Eminescu — cultură și creație*, Buc, Ed. Eminescu, 1976. v- Și articolul nostru *Topografie eminesciană*, în *Tribuna*,

50

51

²⁰ Asupra atributului *vechimii* în poezia lui Eminescu, v. comentariile lui T. Vianu, *Cuvînt despre Eminescu*, în *Studii de Literatură română*, Buc, Ed. did. și pedag., 1965, p. 297 : „Poetul „mișcă” într-o lume cu un lung trecut” ; „vechimea apare aici ca trînjicie, ca rezistență la durată” ; alături de *înălțime* și *adîncime*, „chimea caracterizează universul eminescian, care se extinde (evidentă T. Vianu) în timp pînă la origini, în spațiu pînă la dimensiuni cosmice. V. și Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Op. cit.*, p. 232-236.

Bătrîn, vechi, învechit sînt epitete cheie ale limbajului eminescian și în interpretarea Rosei del Conte, pentru care conștiința tenoralității și efortul de a transcende timpul, adică atracția absolutului, constituie nucleul operei lui Eminescu. De aceea, epitetul „*vechi* „sacralizează” oamenii și creațiunea (*Op. cit.*, p. 329).

²¹ *Opere*, voi. XIII, p. 364.

²² Teză fundamentală, dezvoltînd un punct de vedere călinescian în excelentul eseu închinat *Poeziei lui Eminescu* de Ion Negoïtesa

^M L- Blaga, *Despre romanticism*, în *Zări și etape*, ed. Dorii Blagj Buc, E.P.L., 1968, p. 91-92.

²⁴ Q&f&g,,, -f&la^{te} ca însemn thanatic, v. comentariile lui I. Ne goïtescu, *Poezia Zui^S|2&ISj&i'*

^"■"

²³ Pionul e varianta curentă în literatura pașoptistă a ca munte sacru. O generație mai tîrziu, Pionul va redeveni, cu D. Zamfirescu (*Străbunii noștri*), anticul Kogaion.

²⁶ Această persistență a elementelor motivice din prima etapă ; creației motivează interpretarea, foarte interesantă, pe care i-o dă lu Eminescu Roșă del Conte în lucrarea citată, explicîndu-l prin compo nentele neoplatonice, gnostice ale operei sale. Felul în care poetul „simte” timpul, moartea și divinitatea se modifică însă, substanțial, dată cu modificarea a ceea ce am numit model cosmologic adopți” Neținînd seama de această modificare, lucrarea Rosei del Conte explic mai ales primele două etape ale creației eminesciene și, mai puțin, un: versul poetic — atît de modern — al celei de a treia.

III

/CONȘTIINȚA ISTORICĂ ȘI DRAMA ÎNSTRĂINĂRII 1

-----\ SPIRITULUI ÎN TIMP

~~

I

\

f

„Viermele vremilor roade în noi” (*In van căta-veți...*)

în lumea rotirii muzicale de zodii, timpul — și el rotitor — se reîntoarce ritmic spre *momentele* sale aurale, revitalizîndu-se într-o perpetuă tinerețe. Aici, la izvoare, „timpî răcori și clari răsar” veșnic, străini istoriei (adică ero-ziunii), ritinînd o coregrafie astrală etern identică sieși. Este un timp pe care l-am putea numi, metaforic, *eehinoxial*, al cumpenei¹ în etern echilibru, un timp care nu cunoaște dra-
mele rugea V. opririi, declinului, un timp sferic, pe care jma~
ginația îl aseamănă calotei sferice a universului platonician,

ale cărei puncte sînt, toate, echidistante față de propriu-i centru. Timpul echinoxial este timp cosmic, cel în care grecii vedeau imaginea mobilă a eternității, cel pe care Eminescu îl vede măsurat, în adîncul codrilor veșnici, de cîntul monoton al greierilor, orologii cosmice („Pe cînd greieri, ca orologii, răgușit în iarbă sună...” — *Memento mori*). Și, tot metaforic sorbind, dar utilizînd de astă dată o metaforă esențială a diversului poetic eminescian, timpul își pierde caracterul cosmic de imagine mobilă a eternității și primește caracter⁰¹ ic (comportîndu-se adică eroziunea, ruperea, stagnarea, de-darea) ^{at}unci cînd iese de sub semnul echinoxului și intră în semnul solstițiului. Marilg crize istorice ale umanității ^{af}-^s ca tot atîtea amurguri ale zeilor) sînt înscrise de

55

/

i;

Eminescu, în *Memento mori*, sub semnul „punctului de solstițiu” înțeles ca ruptură tragică în raport cu continuitatea pe care o petuă a timpului echinoxial :

Și-astăzi punctul de solstițiu a sosit în omenire. Din mărire la cădere, din cădere la mărire Astfel vezi roata istoriei întorcînd schițele ei ; Înzădar palizi, siniștri, o privesc cugetătorii Și vor cursul să-l abată... Combinații iluzorii — E apus de zeități, ș-asfințire de idei.

Cum, etimologic, *solstițiu* înseamnă momentul de oprit a soarelui în evoluția sa celestă², istoria umanității va fi mai mult: cată, pentru Eminescu, de tragice solstiții ale gîndirii, iar există tenta individului va intra și ea, din cea de a doua etapă poeziei eminesciene, sub semnul solstițiului, adică sub semnul -*„Linei rupturi dramatice de unitatea originară, pacadisiacă ființei. Cosmosul platonician („lumea armonioasă”) nu mai resimțitacum ca structură reală a universului, ci ca vizim a lumii creată de spirit într-o vîrstă istorică depășită, care este pCTrtrTT~Tncîlvid, copilări^ iar pentru umanitate, vîrsta gîndirii mitice^adică a „credinței”. Marcată de conștiința istoricilor: gîndirea se va întoarce cu nostalgie spre paradisul pierdut al timpilor originari, măsurînd, ca pe un spațiu al înstrăinării: distanța ce o separă de lumea, mereu identică sieși, a începuturilor.

1. ÎNSTRĂINAREA

„In van cat întregimea vieții mele Și armonia dulcii tinereți.”

(O, n-îtelepciune, ai aripi de ceat^

r—

»

J Sentimentul unei dramatice rupturi interioare și nostalgic „gia vîrstei pierdute a plenitudinii, din care mai supraviețuiește

neatîns, doar cultul artei și cultul prieteniei, transpare

ie* „...mate într-o poezie de primă tinerețe/Amiciiui F.7])(1869).

Înălțarea abuzivă de comparații gradate ascendent înru-

, poezia în discuție cu gesticulația retorică a liricii pașop-

■ t care-și dezmembra discursiv intuițiile poetice, înmor-

„întîndu-le apoi sub avalanșa unor imagini pur ornamentale.

dar dincolo de această tehnică a la Bolintineanu, care face ca

•ufletului damnat să i se asocieze un repertoriu complet de comparatii hiperbolice explicative („ca un nor gonit de vînt”,

O bună țipînd a jale”, „Ca și murmura / Ce-o suflă-un crivăț

printre pustii”, „ca crucea pusă-n cîmpii”, „Ca un vultur /

Ce își tîrăște aripa frîntă” etc, etc), există, în *Amicului F.I.*,

cîteva prefigurări ale universului poetic eminescian, inclusiv

intuiția, fundamentală, a ființei rătăcite, înstrăinate — prin^

uitare — de propriile-i rădăcini :

Am uitat mamă, am uitat tată, . Am uitat lege, am uitat tot, Mintea mi-e seacă, gîndul netot...

(ceea ce ar putea însemna, într-un registru al expresiei ambigue, și gîndul mi-e neîntreg”). Sintetic, același sentiment al rătăcirii prin uitare apare într-un vers ce contrastează, prin memorabila-i precizie, cu aproximațiile retorice din restul poeziei : „Viața mea curge uitînd izvorul”. Această îndepăr-de sine

însuși ajunge, în *Melancolie*, pînă la sentimentul dedublări care transformă conștiința într-un martor înstrăinat al unei existențe ce și-a pierdut înțelesul. Într-o Pnmă formă, *Melancolie* apărea integrată neterminatei drame tinerețe *Mira*, într-unui din monologurile-confesiune ale ^-șkl|nită-vodă. Înrudită tematic cu *Epigonii*, dar apar-•^{mn}u, prin soluții și accent etic, primei etape a creației. ^{lnes} cine, drama *Mira* se construiește pe conflictul, obișnuit lui Eminescu, între două generații care reprezintă și

două jiritului. Bătrînii, apostoli ai credinței, sînt

56

57

reprezenți în piesă prin

elilă[^]Cfl-sttpravietuește pilduitor clin vîrsta eroică a lui Ștefg. cel Mare, perpetuînd amintirea gloriei romane și propovădui[^] — în tonalitate pașoptistă • — încrederea în virtuțile militați ale poporului ; tinerii boieri, înstrăinați de neam, de istorj și de ei înșiși, atinși de „suflarea” pustiitoare a veacului, ruj. nați în „vrtejul desfrînărilor”, contaminează cu „veninul ne. crezării” inima nepotului lui Ștefan cel Mare, în care există și așa, premisele unei structuri de epigon. În intenția autoru. lui, Ștefăniță e însă o ființă torturată și complexă (în așa mă. sură complexă, încît ajunge să cumuleze, conform indicațiilor: din lista personajelor, grandoarea și meschinăria, sau temperamentele opuse de melancolic și de sangvinic ³). Ar fi greu dt precizat care— l\ _pasiiii— xiisix— gătoare ce. riiiDfază- iiu i—

no-

bilă a J _j Ștffăf'jjj; Eft. Jfflff mfl _i&T, uneori __ulhir^{Qa} naimpiirfi

?ntru lunateca Mira, fiica luL

Iajo ; ea ar putea ti povara modelului lui. Ștefan cel .Mare,

--.mereu reactualizat prj[^] _prezgîța sînjenitoare a bătrînului Ar-

ț

bore, uitet. doa,r J,n^rumosiul vis al

p^rr-otizante. Ceei

ce""ȘTeiăniță încearcă să uite, oprind, prin beție, tortura „cuetării”, este noua stare a lumii care și-a pierdut vechiul, stătu! eroic („Sînt eu de vină cum că lumea nu mai e cum a fost' O s-o ridic eu cu umărul ?”, hamletizează eroul⁴), dar este deopotrivă, și pustiul care-i usucă inima, altădată altar al credinței și al Iubirii. *Biserica ruinata*, Tnvocată în monologul lui Ștefăniță, configurează spățTuT'-^'_ odinioară sacru. — care și-’ pierdut sensul, monument funebru al credinței moarte. Ea primește conotații thanatice și devine una dintre imaginile centrale ale poeziei eminesciene, marcată adesea (*Mureșanu, DU' mântui Nordului* etc.) de temple sau dome ruinate ale un* zei morți și uitați. Înainte de a deveni componentă a peisajului simbolic eminescian, biserica ruinată îndeplinește, în *MW* funcția de alegorie, conștiincios explicitată, a sufletului înstrăinat :

58

Deschide pieptu-mi rece, deschide și să vezi !

Noptosul cimitiriu ce doarme sub coline,

Purtînd în peptu-i pacinic afîtea mii lumine

Ce s-a stins, mi-e lumea... Bisericuța sîntă

În care nu preoții, ci vînt și cobe cîntă,

E sufletu-mi. în el icoane șterse cu fețele pătate

Sunt visurile mîndre ce le-am avut odată...

Căci ca vechi icoane din zilele bătrîne

Arătări, visuri mîndre, doruri din cer venite

Ce-n sufletu-mi acuma stau stinse și urîte,

Coprind încă ca mumii iconostasul lor,

Pînă ce vîntul-moarte le-a mormînta-n ruină,

În ruina pustie a corpului meu nins

De vreme. Altarul de-o pală rază-ncins

E inima mea tristă, încinsă de durere.

Azi sînt bătrîn de tînăr ! Ce fel eram eu ieri ! Pe fruntea mea senină al bucuriei mir Și sufletu-mi o rouă în aurit potir. ⁵

(^legoria) bisericii ruinate din confesiunea melancolicului Ștefăniță vodă devine, în *Melancolie*,

percepție halucinatorie a unui ^u~~balnavVcare contaminează universul cu propria-i ^agonie/

Caracterul _ halucinatoriu al imaginii este subliniat printr-un regim de încadrare a _ei sub semnul

irealului ^G : universul nocturn, învăluit în giulgiu și lîntolii de lumină, selenară pare un imens sicriu al

lunii moartej

Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă, Prin care trece albă regina nopții moartă ;

pustie, vîntul

Se *pare* că vrăjește și că-i jmzi cuvîntul :

Șjiți, ^careîncearcă să rememoreze și să rpali?eze sgnsui —Bj _fg_s-a scurs, i se dezvăluie, ca o revelație în vis, specta-

*—Hiunei existențe străine, contemplată de gîndire cu deta- —————

59

U. i

k

Și cînd gîndesc la viața-mi, *îmi pare* că ea cură

încet repovestită de o străină gură,

Ca și cînd n-ar fi viața-mi, ca și cînd n-a,; ii fost...

Simetric primului vers, imaginea unei lunii demult pietrifica îri_moartē_din_fin'alii:l

LJ*

^^îrealitateT) aplicafră _acurn sentimentului^de existență a eu!: care se descoperă, (îratre _viață _și
^gîndireT^deanembrat în cgc ce, /cu o terminologie străină lui Eminescu — dar nu și se: surilor operei
sale —, s_e va numLeuL^xoMric^si eid impersonal

Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost De-mi țirTTă el urechea — și rîd de cîte-ascult Ca de povești
străine ?... Parc-am murit de mult.

Din element al unei alegorii stângace — așa cum apărea t *Mira* —, (biserica ruinată devine ^nucleul'
unei metafore., spa. țiale. Ea este centrul unui cosmos glacial, în care astrul mor urmează _2u£fâEj'c'
un drum al trecerii prin porți de_m_nori șpii albastrul mauzoleu al cerurilor. asterniad—în—

U£mări ___pesti cîmpii, peste „lumea-n promoroacăji, peste cimitirul vechi bîntuit de demonul
străveziu (ireal și el) _al _miezului Ijt noapte, pestT~ biserica unei credințe moart^*giulgiul argintii
felăncoTla^

jtiĵ^ fii care_descOgeră că verbului_j3_ JjJ ^ffly^^ ancolia _e„obosealaraînduTi ii '
a-șiniajsristînp lumw în ființă_(Tn van"m'Sîcauwumea-.Tr

în obositul creier"). Ea poate devgfT!," i'ri sunetu'T melancolic

^-'o'fnului din *reste vîrjuri*, dulce tînjire după odihna morți („Sufletu-mi nemîngîiet/ Îndulcind cu dor
de moarte"), sai poate rămîne plutare incertă într-un univers (cosmic și interior) care și-a pierdut
realitatea, căci gîndul, obosit „de,a!^ vieții valuri, de al furtunii pas", nu mai poate realiza sens^l
imaginilor ce se oferă privirii, rămînîndu-i străine. Opusă,jff dînteĵi si poveșĵii^adică formelor gîndirii
mitice, creatoare &

jnelancolia este starea gîndirii înstrăinate care i-reali-
ului

Jĵ_rădăcinilor ființe^ (în *Amicului F. L*), contem-re detașată a propriei existențe/ca un spectacol
străin/IrT j^fc amurg al eului, devenit opac sub presiunea tim- ce „crește" în *Trecut-au anii...* („Iar
timpul crește-n mea... mă-ntunec !"), ieșirea din zodia timpului echi-„oxial/ăe asociază adesea cu
desprinderea dintr-un spațiu pri-^i2egîat și cu uitarea limbajului original, hieroglific, al *poveștii*,
eresului, ghicitorii:

—"" Căci nu mă-ncîntă azi cuin mă mișcară,

Povești și doine, ghicitori, eresuri, Ce fruntea-mi de copil o-nseninară, / Abia-nțelese, pline de-nțelesuri.

(*Trecut au anii...*)

al înrpptiitlĵii este

l^ dĵ

drlui, templu cosmic în care „bolți" se clatină, palpită de viață eternă, contrastinu cu arhitectura vidă
a bisericii ruinate. In *Revedere*, „codrul este eternitatea, forma fixă care depășești fenomenele
rpi'Hinlan H^{1q} vie*- prin rihsT^{rt}""m¹ lmi-

țiu-nueifu.

ft.nffliWMP^{1^}» fl^{1^} vĵpĵiĵi... prin rih^{ctff}Q¹ĵ¹

Povestea Dochiei și Ursitorile, codrul e soa-it cu istoria, tărîm închis aflat în afara
legilor trecerii :

în temeiul codrului Cale nu-i, cărare nu-i. ■ Că de-a fost vreodată cale, Ea s-a prefăcut în vale.

Că-i pierdură urmele Ciobănași cu turmele, își pierdură semnele Pădurari cu lemnele, Și-și uitară țarcurile

Vinători cu arcurile.

I

I

i

60

61

În *Mușatin și codrul* (ca și în tabloul Daciei mitice din Af_e. *m.p.nm mori*). pădurea e o cetate care a ieșit din istorie și s_{-E} cufundat în vrajă și somn : ~~~~*

Tu să știi, iubite frate, Că nu-s codru, ci cetate, Dar de mult sunt fermecat Și de somn întunecat.

Iar în variantele poemei *Mușatin și codrul*, Țara de Sus e tărîmul etern al pădurilor-templu, străin istoriei, străin înălțărilor și surpărilor de împărății :

Acu cinci sute de ai Numai codru îmi erai. Împrejur nășteau pustii, '■■'"

Se surpau

împărății,

Neamurile-mbătrîneau, Crăiile se treceau , Și cetăți se risipeau.

Numai codrii tăi creșteau -"-. Și creșteau, creșteau mereu,

Ajutați de Dumnezeu, Neatinși de mii de ani Petrecute de ciobani Șe-nălțau stejarii frați, La tulpine depărtați, La vîrfuri amestecați ~,

Și la bolți se-mpreunau, Vîrfuri lin se clătinau Cînd cu aripile grele Treceau vîrfuri peste ele, Verde umbră nepătrunsă Unde-i lumina ascunsă. ⁸

Ființa inocentă a copilului aparține paradisului pădurii, P^e care-l stăpînește ca 'tinar prinț m[^]rămți.

Subbolțile pi^{*01} "tectoare ale pădurii" exis^tența nu e uitare" sau melancolie, ^e *farmec* („Eu te văd răpit de farmec"), iar timpul nu se la^s măsurat deli LIHUI liYipersonal al orologiilor („Anii tăi se P^{ar}

62

lio/ Clipe dulci se par ca veacuri") ^{ca} . ~, . viivialfiază cu abandonarea ac^{~'1} •'" " la[^]tfnărsit, se reluză înțelegerii"

""""^

Astfel zise lin pădurea,

Bolți asupră-mi clătinînd ;

Șuieram l-a ei chemare

Ș-am ieșit în cîmp rîzînd. ■ ; .

Astăzi chiar de m-aș întoarce A-nțelege n-o mai pot...

Poema *Codru și salon* reunește, din titlu, imaginea spațiilor

copilăria—Lieljii-ja^{tt}Ajda-Jklsiiiii—si

pierdut al poveștii, asociind spațiului social („salonul") imaginea tînrului demonic, în al

câTuT^ufeT^eo[^]rian^{^^}lj^p a cărui inimă¹ „e-o parte "cu totului strama"|Tîwîicarui ochi se citește „o

veche vină". ..Vechea „vină" e cea a căderii sub legile timpului , i[^]-Qflc^u a abandonării

gîndirii[^]îrTce" în favoarea „întelepciunii" sau a gîndirii critice. j[^]are—iiestrjaxniL. iluzia cos-

mosukjj^{aiail}-QittiiiP&ii,fyi i[^]TSn^{^^}MiT¹¹^ numărul s.acru — temelia

pitagoreică a ordinii cosmice — în cifră lipsită de sens ⁹ ; dar, mai ales, sfărîmă unitatea originală a

ființei („întregimea" ei), dezmembrînd-o într-un eu empiric și un eu impersonal :

În viața mea — un rai în asfințire —

Se scuturau flori albe de migdal ;

Un vis purtam în fiecă gîndire

Cum lacul poart-o stea în orice val.

În văi de vis, în codri plini de cînturi, Atîrnau arfe îngerești pe vînturi.

Și tot ce codrul a gîndit cu jale

Se adunau în rîsul meu, în plînsu-mi, De mă uitam răpit pe mine însumi.

În van cat întregimea vieții mele ~T~ Și armonia dulcii tinereți ;

63

1

tică în propriile sale creațiuni" ¹⁰. În scrisoarea către Negru[^]: consideră Tudor Vianu, „poetul lămurește situația morală . generației sale'pru schemele idealismului și ale ironiei ro:im, tice" ¹¹. Observația lui T. Vianu ni se pare esențială : co:.. știința că „imaginile nu sunt decit un joc" al spiritului creato liber este un atribut caracteristic ironiei romantice, și faptu acesta este binecunoscut poetului român care, într-o variantă-a poeziei *Dumnezeu si cim* (*Christ*, 1869), prefigurează opo. ziția gândire mitică — spirit critic din *Epigonii*, identificînc .spiritul critic cu ironia :

Azi fantasia-i bogată, dar credința este seacă, Căci în ochii ironiei tu ești om, nu Dumnezeu.¹²

O precizare se cere însă făcută : deși creația eminesciana cunoaște unele momente ce se înscriu sub semnul ironie romantice (*Ecb*, *Diamantul Nordului*, parțial *Sărmanul Dioni*>

>■ etc), totuși în poetica eminesciană ironia nu e resimțită a

¹ manifestare a libertății demiurgice a spiritului, ci ca nesubstafr

^ ținlțaip Din acest punct de vedere, atitudinea eminesciană se apropie mai mult de cea a lui Hegel decît de cea a teoreticienilor romantici ai ironiei. Să reamintim că, în accepție hegeliană, substanțialitatea e dată de existența obiectivă a ideii și nesubstanțiale — adică lipsite de corespondent îi ordinea obiectivă a lumii — apar manifestările idealismului subiectiv, a căror consecință estetică este conceptul romantic de ironie. Urmărind, în ale sale *Prelegeri de estetică*, primei' elemente de motivare filozofică a ironiei romantice în sistemu' lui Fichte și aplicarea principiilor acestei filozofii la artă dⁱ către Schelling și Friedrich von Schlegel, Hegel definește „nega-tivitatea" ironiei romantice care „dă naștere maladivelor suflet frumoase și zbuciumului nostalgic" : „Prima formă a aceste negativități a ironiei este, pe de o parte, aceea care afin*

j deșertăciunea[^] (s.a.) a tot ce e substanțial, a tot ce e moraH în sine plin de conținut valoros, nulitatea a tot ce e obiectiv \$•

., j_n sine și pentru sine. Oprindu-se pe această poziție a Vala⁻ei totul îi va apărea eului lipsit de valoare și van, excep⁻ir^{om} ' —q-i subiectivitate, care, prin aceasta, devine ea în-găunoasă și goală, devine ea însăși o deșertăciune (s.a.). o^de altă parte, invers, eul în această delectare poate să nu i^c-ească mulțumire, să-și devină sieși insuficient, să simtă-^ 'oia unor interese determinate și esențiale. Cu aceasta își f^c apoi apariția nefericirea și contradicția (...). Ironicul ca indi- '■.

•dualitate genială rezidă în autonimicirea a ceea ce e sublim, •năreț, excelent, și creațiile artistice obiective vor avea să înfățișeze numai principiul absolutei subiectivități. Ca atare, ele înfățișează ceea ce are valoare și prețuire în ochii omului, ca lipsit de valoare și autonimicindu-sc." ¹³ Raportată la propriu-i sistem, Hegel vede ironia romantică, în interpretarea lui Solger, ca un mod de a rupe dialectica Ideii, asolutizînd momentul, negației : coborînd „in adîncul ideii filozofice", Solger a descoperit aici „momentul dialectic al ideii, punctul numit de mine" — spune Hegel — „infinita negativitate absolută", a descoperit adică activitatea ideii care „se neagă pe sine ca infinit și universal, spre a deveni finitate și particularitate, și care suprimă" din nou această negație pentru ca astfel să !estabilească universalul si infinitul in finit și în ceea ce e particular". înainte de a descoperi traiectul integral al ideii, Solger „s-a oprit la acest aspect al negativității, negativitate ce arc înrudere cu dizolvarea ironică a ceea ce e determinat, precum și a ceea ce este substanțial, în care el văzuse și principiul activității artistice" >'.
ir

Cu Hegel se întîlneste Eminescu nu numai în definirea iro⁻niei ca expresie a nesubstanțialității lumii (fără ca poetul 'omân să aibă consolarea filozofică hegeliană a momentului ^Ul^mător din dialectica ideii), ci și în considerarea vîrstei istorice moderne ca o vîrstă în care nici credința, nici arta nu ^mai constituie forme proprii de manifestare a spiritului.[„Arta "~- consideră Hegel — nu mai oferă aceea satisfacție a nevoilor

spirituale pe care timpuri anterioare și popoare au căutat-o, ea și au aflat-o numai în ea. (...) Zilele frumoase ale artei elice și epoca de aur a evului mediu de mai târziu, au trecut*, înlocuite prin „cultura intelectului reflexiv din viața noastră de azi”.^{j)} De aceea, deși „putem spera, fără îndoială, că art. se va dezvolta și perfecționa tot mai mult, forma ei a încet, însă de a mai fi nevoia supremă a spiritului. Oricât de excj lente ni s-ar mai părea chipurile zeilor eleni și oricât de mt rituos și desăvârșit ar fi reprezentați Dumnezeu tatăl, Hristic sau Măria, în zadar, nu ne mai aplecăm genunchii în fața acestor imagini.”^{li}

Coincidențele de perspectivă nu sînt întâmplătoare. Prezența unor elemente hegeliene în gândirea eminesciană, afieată de unii cercetători ai operei poetului român¹⁷, e negat, cele mai adesea pornind de la cîteva izbucniri antihegelien; explicate din lucrările lui Eminescu¹⁸. Parte din aceste izbucniri sînt motivate, sentimental, prin atașamentul — intoleranță la un moment dat — pentru Schopenhauer, așa cum se intimplă într-o scrisoare adresată, la 1874, redacției unei reviste germane¹⁹, sau așa cum se întâmplă, spre sfîrșitul vieții; articolul program la *Fîntîna Blanduziei*²⁰. „Frazologia” liege liană, care i se părea lui Schopenhauer imorală prin optimismul ei, e respinsă și de Eminescu — și această respingere e datorată în mare măsură presiunii eticii schopenhaueriene. De aceea, simptomele diagnosticate asemănător conduc, la Hegel și la Eminescu, spre concluzii opuse. Contemporaneitate e, pentru Hegel, „un timp al nașterii și al trecerii la o nouă perioadă. (...) Frivolitatea, ca și plictiseala care irup din cec ce subzistă, presimțirea nedeterminată a ceva necunoscut, sfîrșitul vestitorii că altceva se pregătește.”²¹ Pentru Eminescu, ac* „altceva” nu e o nouă naștere, ci o agonie, un universal am* al zeilor („punctul de solstițiu” din *Memento mori*). Ca și S”ger, Eminescu absolutizează (ca să revenim la terminologia lui Hegel) momentul negativ al ideii; de aici, nostalgia emifl:

68

7S

~ a timpilor originari, a epocilor în care spiritul se exprimă^{oa} redință și în artă. Entuziasmul hegelian pentru etapa con-^{li}porană, în care spiritul — reflexiv acum — ajunge la cunoștere de sine, îi este străin — ca accent axiologic — lui Eminescu, deși valoarea doar tranzitorie a momentului negativ în gândirea lui Hegel îi e binecunoscută poetului român, care, idă de entuziasm pentru formalizările matematice

- tr-o perioadă de entuziasm pentru formalizările matematice,

pune în ecuație și sistemul hegelian: „ $\sim^{\text{H}}_{\text{sein}} = \text{Wer} \sim^{\text{en}}$ ”²² Dincolo de valorificarea diferită a momentului negativ; tiei (alteritate tranzitorie la Hegel) înstrăinare tragică la Eminescu. Vrelație fundamentală în gândire — existență apare comen- » tată diferit de către poetul român la diferite epoci. Într-o serie de ^{li}soare alcătuită, împreună cu Pamfil Dan, la 1871, în numele [!] studenției române și adresată lui D. Brătianu, poetul crede j că „Istoria lumii cugetă — deși încet, însă sigur și just: istoria omeni- rii e desfășurarea cugetării lui Dumnezeu”²³. Punctul de vedere exprimat aici, înrudit cu cel hegelian, e, în același timp, caracteristic modelului cosmologic platonician din prima perioadă a creației eminesciene, căci ceea ce interesează nu e dialectica ideii, ci identitatea gândire divină — univers. Trei ani mai târziu, într-o scrisoare către Maiorescu, Eminescu își mărturisește intenția de a completa filozofia schopenhaueriană, grupînd „opiniunile și sistemele doveditoare ce însoțesc fiecare fază de evoluție în antinomii în jurul intemporalului în istorie, drept și politică, dar nu în sensul evoluției ideii la Hegel. Căci la Hegel cugetare și existență sînt identice. Aici nu.”²⁴ Afirmatia, care a constituit în critica românească unul dintre argumentele esențiale pentru demonstrarea anti-^{ie}gelianismului lui Eminescu, aparține unei perioade de abandonare a modelului cosmologic platonician și e, evident, trisără energetismului schopenhauerian. O variantă a acestei, ^{li}ană, din manuscrisele filozofice ale lui Eminescu, aduce^{ns} a o interesantă modificare de perspectivă: „Precum ne mi-^{ae} justetea calculului matematic și geometric, în care

69

li, p^{li}

f

' i

j /

numerii prin proprietățile lor găsesc cu necesitate rezulta[^] lor, ca și când ar avea scopul de a-l ajunge, tot astfel justete legilor natuuii ne face efectul de-a avea scopul să ajungă un[^] ajung. Ceea ce facem noi în gândire face și natura în pute; din care cauză poate ajunsese și Hegel să spuie că orice ex[;] tentă e un silogism, pe când tocmai inversiunea ar fi adeyj. rată : silogismul este un mod de existență al cugetării, el esu o existență ca oricare alta, o specie subordonată genului exis. tentei."-"" Ceea ce înseamnă că raporturile gen — specie \$; stabilesc între existență (—cugetare) și silogism (ca mod d-existență al cugetării, deci ca specie a genului cugetare). Așadar, existența, structural asemănătoare (ca și calculul mate matic) *cugetării*, este ireductibilă la *silogism*, pentru că silo. gismul (mod de manifestare a gândirii logice) este doar *w* mod de existență al cugetării, deci unul dintre modurile posibile de existență. Inegalitatea fermă, schopenhaueriană, dintre existență și gândire din scrisoarea către Maiorescu est acum atenuată în sensul unei inegalități (care nu e antinomie ci subordonare gen — specie) între existență și gândire logici în forma clasică a silogismului. Evident, Eminescu respinge încercarea hegeliană de a transforma logica în fundamenta structural al metafizicii, însă gândirea (gândirea divină la început, cea umană mai apoi) rămâne structural asociată existenței, chiar dacă ea nu poate fi redusă la formele gândirii logice ²¹.

În ce constă așadar anti hegelianismul eminescian ? Pe £ o parte, în absolutizarea tragică a momentului negativ din di--' lectica ideii. Pe de altă parte, în refuzul de a identifica gî^v direa creatoare (*id est* existența) cu o formă particulară a ° care e gândirea logică, exprimată formal prin silogism (jocul¹-gol sau frazeologiei vide a silogismului, Eminescu îi va opu¹ i structura creatoare a mitului). Obiecțiile antihegliene se de-fășcară astfel, în gândirea eminesciană, pe teren hegelian. *M'*■ greu de negat f'apiul că gândirea eminesciană se formează, •

70

măsură, în orizontul unor structuii hegliene, pe care i le

„și i le imprimă — traducerea realizată în primă tine-

⁰ n868—1871) a lucrării, deosebit de interesante, a hegelia-Rotscher, *Arta reprezentării dramatice...*⁷¹ Să amintim

singur amănunt : întreaga lucrare a lui Rotscher se consti- pe ideea adaptării artei moderne a actorului la cel de al

ilea „tadiu din evoluția dialectică a ideii, stadiul conștiinței ■eflexive ce caracterizează actuala „stare a lumii” și spiritualitatea contemporană.

Insistînd asupra elementelor hegliene din gândirea lui Kminescu, n-am intenționat să-i transformăm pe poetul român dintr-un discipol al lui Schopenhauer într-un epigon al lui Hegel. întfi, pentru că nu avem de a face cu un filozof sistematic, ci cu un poet bintuit de mari neliniști existențiale, care-și poate fundamenta viziunea pe elemente, filozofic vorbind, eclectice, un poet a cărui spaimă de neant ar putea găsi (și a găsit, în ultima etapă de creație), ca și în cazul lui Mal-larme, consolare în identitatea hegeliană dintre Neant și Absolut) în al doilea rînd, pentru că o sinteză de elemente hegliene și schopenhaueriene nu este o imposibilitate nici măcar pe tărîmul filozofiei. În pez'ioada când Emineseu își publica *Epigonii*, Nietzsche începea să scrie o operă care avea să facă epocă în istoria filozofiei europene, dar care avea să marcheze, 'n egală măsură, pentru un veac. arta europeană. Este vorba ^^^„*Jxug^diei*, Jucrare j3e_cai:«-«Sminescu, probabil, nu a cunoscut-o, dar de care se apropie, pe de o parte, printr-o similară” sinteză întrj„Jiegeli.ajii.șm., și schopennaueriianism ²⁸, pe ue altă parte, prin încorporarea și depășirea _pesimismului J^TMP^ffiliu"eTiärr şT"a optimismului "hegelian într-o _viziune tra-ycSŤisTrpra~e'5astenței, vizibilă în special în ultima _p_erioadă de decît în premisele marii modernități a

²¹t. În ordinea concepției estetice, această mo-e~~a~ft}st vă»ată deja ca o coincidență cu poetica post->

i

J i

i

n

l 1

romantică franceză. Pornind de la *Epigonii*, *Scrisoarea II*, Cr; *ticilor mei* și corespondența cu Iacob Negruzzi, Ion Const[^] tinescu urmărește, prin confruntare cu schema lucrării [^] Hugo F[^]riedrich, *Structura liricii moderne*, „modernitatea co[^]. ceptului de poezie” la Eminescu, reținînd, ca trăsături co-
nfi, ente cu poetica lui Baudelaire, Rimbaud și Mallarme, o serj: de elemente, printre care : primatul
lucidității reci, îmbinare; j fantezie — cugetare, limbajul autonom al fanteziei, magia lin-, bajului,
„subiectivismul neutru” — trăsături cărora le[^]ar cores. punde în opera lui Eminescu vizionarismul, eul
impersonal conceptul de geniu, limbajul riguros etc. ³⁰. Interesantă și mo. tivată ca orientare generală,
interpretarea în discuție suferă pe alocuri, de excesele entuziasmului generos al „modernizării”. Să
amintim, în acest sens, identificarea entuziastă (pe cri-terii cronologice și de coincidență pur
terminologică) a vizio-narismului eminescian (care descinde însă din nostalgia epocilor de gîndire
mitică, din mesianismul romantic și coincide -terminologic chiar, în scrisoarea către Negruzzi despre
Epi-gonii — cu conceptul schillerian al poeziei „naive”) cu vizionarismul rimbaldian („deregla-
re îndelungată..., raționată < tuturor simțurilor”). Coincidența unor termeni ca „vizionar” sau „fantezie”
(prin care Eminescu înțelege o dezvoltare i ideilor platoniciene din structura universului ³¹) nu ni se
pan un argument suficient pentru a demonstra apartenența poetului la estetica postromantică, chiar
dacă rigoarea matematic a limbajului (convingător identificată de I. Constantinescu i imaginea limbii
„ca un fagure de miere” din *Epigonii*) și travaliul lucid constituie argumente ferme în favoarea aceste
teze. În fond, nu modernitatea lui Eminescu o negăm (dimp[^] trivă, o resimțim în întreaga structură a
operei sale), ci arg^l-’ meritele uneori improvizate în favoarea ei.

■ Profoa[^]g_QflfJicii eminesciene se fixează într-un o^{lC}ment de tranziție de la o poetică
romantică de tip expresiv >’

... re[^]itoare la limbaj, la reflexivitatea definitorie actului ■ sau spre care conduce viziunea eului liric ca eu
im- („demonul” din *Scrisoarea ^*)-jC[^]Jc[^]orjQ[^]!/[^] P^oe-. din ultima perioadă a creației eminesciene, amintește
încă, artial, de cerințele unei poetici de tip expresiv, care neagă oolernic liberul joc al ironiei romantice :

\ E ușor a scrie versuri
, Cînd nimic nu ai a spune,
Înșirînd cuvinte goale Ce din coadă au să sune.

Modernă prin cerințele unei poetici reflexive, dominată de imperativul gîndirii lucide („patimile” și „dorurile”
„bat la porțile gîndirii”, care sînt porțile intrării lor în lume, în „veșmintele vorbirii”), „CnticUorjneise” atașează
vechii poetici expresive prin idea conțnutuluTsentimental și personal al ariei :

Dar cînd inima-ți frămîntă Doruri vii și patimi multe,

.....’.....

rf

Pentru-a tale proprii patimi, Pentru propria-ți viață - Unde ai judecătorii,
Nendurații ochi de gheață ?

Evident, *Criticilor mei* este o poezie polemică, și reminiscen-țele poeticii expresive provin, în parte, din
opoziția pe care o stabilește între gîndirea[^]criti^lcă, sterilă și nesu.bs.tantialaJ.ay.a- j jaz- al gi^hdirii „ironice”),
cu gîndirea[^]poeticăj creatoare, mediind ■ jntre natură (simbolurile florale utilizate pentru” substanța „naturală”
a artei) și cultură, transformînd prmtr-o creație lucidă (dominata de -i-ipnriimat,ii^lh^lrl-ri de gheață^l*[^] voința de
existența ”

„t t t

în adevărul.....etern” ”aî cuvîntului, adică al culturii.

Spuneam că Eminescu vede (ca și Hegel) în ironia romantică nu atît o manifestare de libertate totală a
spiritului, Pericolul nesubstanțialității. De aceea sînt rare cazurile în ^{re} actul poetic în sine primește la Eminescu
valoarea unui ontologic; și fapt semnificativ, de cîte ori lucrurile se

l

l

y

petrec astfel (v. *Odin si poetul* sau varianta ultimă din *Mure. şanu*). poetul apare ca bard, iar poezia e cîntare, aspirînd „g creeze, printr-o opoziție programatică cu universul instituit un univers armonios compensatoriu, adică revenind printr-un vis estetic la pierdutul model cosmologic platonician, restituit spiritului ca patrie ideală. În rest însă, poezia eminesciană se află în căutarea unei motivații „substanțiale” în ordinea existenței, ceea ce ar conduce, în principiu, spre orizonturile unei poetici expresive. De aici, cele două simboluri obișnuite ale poeziei în opera lui Eminescu : *oglinza de aur* și *hieroglifa*. „Oglinzi de aur” ale trecutului românesc sînt, spre pildă, legendele istorice ale lui Bolintineanu³¹. Termenul — la care vom reveni cu un alt prilej — identifică arta cu instrumentul u<feT UUQ aștrrynagice*>Q imensă oglindă de aur este, în *Arătării faraonului Tlă*, pardoseala sălii în care ■faraonului ag o forțează pe Isis să-i apară ; în oglinda de aur a magului din *Memento mori* i se relevă cunoașterii nu lumea fenomenală, ci „sîmburul lumii”. Oglinda de aur restituie așadar imagini ajunse în lume, și geniul poetic se identifică de aceea, uneori, cu magul ; cunoscători ai sensurilor lumii, geniile pot fi (ca-n variantele *Scrisorii I*) „medici ai omenirii”, alinînd răul de a fi — medici ai unei umanități supuse bolnavei risipiri în timp. Ca oglindă de aur, arta ar fi o formă a cunoașterii magice, menită să restituie „ființei ppastre, pierdută în ^valurile vremii”, adevărurile permanente. Alături de oglinda de aur, *hieroglifa* reprezintă în limbajul eminescian o altă înfățișare? „Și rmolicea a artei. Hieroglifele, semne care prind Idee a printr-o vagă, stilizată (și uneori stîngace) asemănătoare cu realitatea fenomenală, constituie un limbaj cifric, plin de înțelesuri într-o epocă originară, cu sensurile însă acum uitate. Frî^ barzilor, vechea artă, ar fi așadar un limbaj hieroglific (lipsit m înfățișările sale de somptuozitate ornamentală), un lin^aj-xaXJ^njncifvează” Ideea. Poezia *Dumnezeu și om* este^*cu excepția celor două stime finale, u»

71

reținu de lectură a unei „hieroglife” — imaginea stîngace „arta „cu păreții afumați” a noului zeu din timpurile apuse ale credinței :

Dar pe pagina din urma, în trăsuri greoaie, seci, Te-am văzut născut în paie. lata mică și urîtă, Tu. Cristoase,-o ieroglilă stai cu fruntea amărită, Tu. Mario, stai tăcută, țapănă, cu ochii reci !

Însă sufletul cel vergin te gindea în nopți senine.

Te vedea rîzînd prin lacrimi, cu zîmbirea ta de înger...

Ca hieroglifa, limbajul artei nu înseamnă desen, ci scriere — o transcriere abreviată, în semn stîngaci, dar cu virtuți magice, a Ideii. De aceea, sinonim *hieroglifei* și comportînd aceleași virtualități magice, apar frecvent amintite în opera lui Eminescu „runele bătrîne”³²

Umbajul mitului, și istoricul f cel care „caută spiritul, Tclea acetOf forme7^c^a7i ca atare sîn-t minciune, și arată că mitul nu e decît un simbol, o *hieroglife care trebuie citită și înțeleasă*” (s.n.). Similar mitului, poezia „nu are să descifreze ci, din contră, are să încifreze o idee poetică în simbolele și hieroglifele imaginilor sensibile”, cu precizarea că acest trup hieroglific al imaginii preexistă în ideea care o reclamă : „Ideea e sufletul, și acest suflet poartă m sine ca înăscută deja cugetarea trupului său” ■^, „trup” ce ^s fi determinat, în cazul poeziei, și de timbrul spiritualității naționale”³³.

Viziunea operei de artă ca trup ce preexistă, latent, în voința de expresie a ideii, ne conduce spre o accepție imperială a poeticii expresive, care se modernizează astfel, „dero-^ntizmdu-se”³⁴. Din această perspectivă, eul empiric al crea-îului — cu ^dorurile lui vii” și cu ale sale „patimi multe”³⁵ — cetează să „intereseze ; artistul devine impersonal, „înstruit al unei arte”, ca-n variantele *Scrisorii V* ;

75

tl

Ea nu știe c-a ta viață, instrument al unei arte, La plăcere nu se-nchină și do ea nu are parte A trăi și a muri și-s astfel totului egal Trista ei zădărnice tu ai rupe-o cu-un pumnal.³⁶

În forma definitivă a *Scrisorii V*, imaginea e reluată : adorarea iubitei apare ca un mod platonician de cunoaștere, prin contemplarea frumuseții din lumea fenomenală, a ideii de frumos (în variantele mai apropiate de sursa platoniciană a ideii, frumusețea apare ca un intermediar în cunoașterea *adevărului*)³⁹,

Ea nici poate să-nțeleagă că nu tu o vrei... că-n tine E un demon ce-nsetează după dulcile-i lumine, C-acel demon plînge, rîde, neputînd s-auză plînsu-și, Că o vrea... spre-a se-nțelege în sfîrșit pe sine însuși, Că se zbate ca un sculptor fără brațe și că geme Ca un maestru ce-asurzește în momentele supreme, Pîn-a nu ajunge-n culmea dulcii muzice de sfere, Oe-o aude cum se naște din rotire și cădere., ” ** Ea nu știe c-acel demon vrea să aibă de model Marmura-i cu ochii negri și cu glas de porumbel Și că nu-i cere drept jertfă pe-un altar înalt să moară, Precum în vechimea sfîntă se junghiau odinioară Virginile ce statură sculptorilor de modele, Cînd tăiau în

marmor chipul unei zîne după ele.

Demonul torturat din adîncul ființei artistului, ce aspiră spre limpedea frumusețe a femeii ca spre un model care i-ar deschide drumul exprimării visului eternei frumuseți, seamănă, prin natura sa metafizică și prin suferința ce marchează, drumul spre expresie, cu „eul liric”, putere dionisiacă impersonală as-pirînd spre eliberare în forme apolinice, așa cum îl definea Nietzsche în *Nașterea tragediei*: poetul liric „se identifică ma'-intîi într-o manieră absolută cu Unu •— primordial, cu siife' rința și contradicțiile sale și reproduce imaginea fidelă a aceș' tei unități primordiale ca muzică (...), dar apoi, sub influență apolinică a visului, această muzică i se manifestă într-o formă nieră sensibilă, vizibilă, ca-ntr-o viziune simbolică”, și—1 cow

76

„i

1

spre mirajul expresiei ; identificîndu-l cu sufletul lumii, suferința sa originală și, în același timp, dăruindu-i „bucu-, primordială a aparenței”, „eul liric răsună”, pentru Nietzsche-J-P „din cele mai adînci abisuri ale Ființei”⁴⁰, din infernul unde se zbate și demonul eminescian, demiurg nedesăvîrșit, în căutare de model al frumuseții (sau al adevărului) pentru propria-i creație.

„4. i. Actul creator nu mai e, de aceea, fericita expresie spontană „f’ (jin’Tsuf “bai dulia, nu mai e sfînta limbă a naturii vorbindu-se % pe sine, nici tabloul întrevăzut de „ochiul limpede al Greciei antice”⁴¹, ci e^ste o fundamentală suferință, o torturantă aspirație spm^xiai^gj^c^țul creator nu e mîntuire_AMCI.S^c^i^ficiu • pe ..al-f tarul nalt” nu e jertfită fecioara, dar jertfa există totuși : „jertfa pgte flrtist.nl care, în *Odă*, se toppste-n flărăj pe propriu-i rug, se mistuie de propriu-i vis”⁴². De aici, simbolurile supreme și obsesive ale arderii, ale suferinței în opera lui JjiminesciT,

> !

rul orb din *Memento mori* sau muzicianul ce asurzește „în culmea dulcii muzice de sfere” din

Scrisoarea V nu sînt doar

inStrmTIPt^{1v1}.i

arM lor

^ imaginile sculpto-

rului orb și a muzicianului surd pot fi interpretate ca simboluri ale unei estetici neoplatoniciene, fascinată de ideea frumosului, și nu de reflexul ei în lumea fenomenală. Dar această interpretare omite sentimentul infinitei suferințe, a sacrificiu-lui de sine din care se’n’aște” pură, imaginea eternă a frumu-**rî**”

Orbul sculptor în chilie pipăie marmora clară, Dalta-i tremură... înmoaie cu gîndirea-i temerară Piatra rece. Neted iese de sub mînă-i un întreg, Ce la lume își arată palida-i, eterna-i fire, Stabilă-n a ei mișcare, mută-n cruda ei simțire, O durere-ncremenită printre secolii ce trec.

” m variantele *Scrisorii V*, surzenia (și surzenia lui Beetho-ⁿ e subiect de meditație în *Archaeus*) este prețul atingerii

77

sensului muzicii sferelor, în „momentele supreme” ale înțelegerii cîntecului lumilor, devenit cîntec al durerii universale

Ca un maestru ce-asurzește în momentele supreme, Cînd prin sufletul lui trece dulcea muzică de sfere, Cînd el simte cumcă lumea este-
atrăsă de durere Și încet se tot coboară pe-ale choosului văi Deși totul se-nvrîtește ca și-n ziua cea dentîi. ”ⁱ

Jocul liber al romanticilor devine astfel un inc gi-ny uj1 joc al neființei ce se exprimă pi in artist, devorîndu-l. Accentele acestei poetici contemporane cu Nietzsche prevestesc, credem, o direcție a poeticii secolului al XX-lea ce descinde din Schopenhauer și Nietzsche, dar se realizează în primul rînd nu în poezie, ci în roman. Ne gîndim la poetica lui Tho-rnas Mann, și în special la încorporarea ei, în *Doctor Faustus*, Din această perspectivă, poetica expresivă cenzurată de luciditate a lui Eminescu primește o motivație existențială care iș; păstrează actualitatea prin reeditarea ei în plin secol a! XX-lea : „Elementul unei voințe de expresie mergînd pînă la extrem a fost totdeauna dominant la Leverkuhn, împreună cu pasiunea intelectuală pentru o ordine riguroasă, pentru lineaiismu] flamand. Cu alte cuvînte, căldura și răceala domneau alături în opera iui și câteodată, în clipele celei im geniale creații, se contopeau : *espressivo* punea stăpînire pe contrapunctul strict, obiectivul roșea de sensibilitate.” ”” 5¹ Adrian Leverkuhn, care detestă „căldura animală” a voci: umane, scrie majoritatea operelor sale pentru voce, pe care « obligă să se transforme într-un instrument, dînd virtuți „obiective” unui element artistic prin excelență „expresiv”. Ca 9 creatorul damnat al lui Thomas Mann, artistul eminescian ”

un Oi st.... vînHiiit rliTiiTilulitr nu mîntuitor care nu po[^]l
mîntuiepe nimeni într-un veac de sterilitate, dar și un creatoⁱ care caută noi dimensiuni ale limbajului la
confluența mit¹¹ lui cu rigoarea calculului matematic.

78

Conștiința apartenenței la im j/eac de sterilitate (un veac i prozei"), permanentă în opera eminesciană,
se exprimă în ■ cui ironic de afirmații contradictorii din *Icoană și privaz*, m^onit să demonstreze, prin
chiar capcana contradicțiilor, că ticălos e omul născut în alte vremi". Așadar, „într-un veac / îⁿ care
poezie și visuri sunt un fleac", a-i cere celui ce aparține prin vocație „nefericitei secte / Cuprins de-
adîncă sete a formelor perfecte" să respecte preceptul înțelept „Dator e-oniul să fie a veacului copil",
este, în fond, premisea dam-nării artistului într-o epocă de sterilitate. Ironic (însă ironia e" a destinului,
sau a istoriei), limbajul artistului îl va plasa în afara secolului căruia, cronologic, îi aparține, chiar
atunci cînd el va traduce reacția imediată a creatorului față de
epoca sa :

Sincer, îți vine soarta s-o sudui, s-o blestemi : Blăstămurile însăși poet te-arată iarăși, "''''''7
Al .veacului de mijloc blestemul e tovarăș. '■• ■

Abandonînd, de aceea, idealul comunicării cu un veac apoetic, poetica eminesciană tinde să
abandoneze, în ultima ei perioadă, și limbajul — degradat — al comunicării. Poezia lui ' Eminescu se
plasa, în începuturile ei, sub semnul respectului pentru valorile ornamentale din lirica pașoptistă. Ea
avea să treacă (așa cum vom vedea) într-o etapă ulterioară prin expe-t'iența unui limbaj poetic
constituit prin negarea categoriilor limbajului conceptual, aspirînd în cele din urmă spre formele
unui limbaj universal. În manuscrisul 2267 />:' apare următoarea însemnare : „Limba universală.
Limba de formule, adică ^e funcțiuni ale celor trei unități : timp, spațiu, mișcare." Cu ⁰ modificare
(mișcare în loc de cauzalitate), formula matema-^{lca} menită să surprindă relațiile constitutive ale
fenomenelor ^{Ore}sponde categoriilor prin care gîndirea creează lumea ca "Pi"ezentare în concepția
schopenhaueriană, și ea apare acum ^a structură ideală, universală a limbajului. Limbajul mate-

ti

t

79

matic nu va căuta expresia individualității _fgnomenale, ei . re/ațiifo7'"care"~determină și instituie
fenomenul. OU sedată ^ limbajul universal, poezia va ajunge însă la propria-i negați aspirînd spre o
imobilizare ideală a lumii în formulă materna-tică. Și, în 1883, boala îl surprinde pe Eminescu
încercînd s^j spargă limitele limbajului, abandonînd visul de a prinde Iunie;, în cuvînt și hrînind
speranța de a-i capta adevărul etern î^r, formulă matematică, avatar „științific" al vechilor formule
magice care au prezidat, pitagoreic, constituirea universului Poetul schițează acum o lucrare de
filozofie intitulată *în cercări de metafizică idealistă a raporturilor constante în miș. carea eternă*^{4B},
care ar fi fost, conform unei însemnări manuscrise, o aplicare a calculului infinitezimal la structura si'
existența universului⁴⁷. Etern neschimbat ar fi așadar *raportul* unor elemente ce se modifică veșnic, dar
se modifică în funcție de reciproca lor determinare, cerută de stabilitatea raportului, interdeterminare
pe care Eminescu o numește „coadaptatie"^{4S}, Limba universală nu mai poate fi, deci, cea a cuvintelor
(care cuprind doar elementele supuse coadaptatiei), ci aceea a formulei matematice, în care structura
gîndirii (categoriile scho-penhaueriene ale „reprezentării") și structura universului coincid.
O anumită neîncredere în cuvînt se manifestă — am mai spus-o ■ — în întreaga operă eminesciană,
care evită să identifice cuvîntul (așa cum făceau precursorii săi, romanticii pașoptiști) cu divinul
Logos. Paradoxal pentru un poet, tînărul Eminescu își definea (într-o adnotare pe marginea traducerii
din Rotseher) tipul de imaginație, mărturisindu-și rezistența l[£] seducția cuvintelor și receptivitatea față
de reprezentările vi' zuale, plastice : „Întocmai ca mine în pictură — astfel înci-tablourile ce mi ie
închipuiesc le vād în colori cu față cu to' înainte ochilor, pe cînd vorbele nu sînt neci la jumătate⁸
înălțimei acelor figuri quasi-vii ce mă-ncîntă în reveriile mele' Adnotarea e pe marginea unui text
despre specificitatea tale*¹¹

80

lui în artă : „Talentul pentru arte se manifestă așadar prin-aceea că fantezia individului se pronunță de
activă și productivă tocmai într-acel mod specific în care se arată dispozi-tiunea în arta specială" ⁴⁹.

Eminescu își recunoaște așadar o „măginație” caracteristică talentului pentru artele plastice, poezia eminesciană nu se naște (ca cea a lui Heliade) tr-o exaltare a cuvîntului, ci dintr-o luptă cu limbajul. Cu adevărat creatoare sînt, pentru Eminescu, epocile în care limba unui popor nu e încă pe deplin cristalizată, căci poezia nu se servește de limbaj, ci se naște învingîndu-l⁵⁰. Dar, aiungînd să soarsă limitele cuvîntului, poezia eminesciană sfîrsește ir

3. DAIMON ȘI DEMON

„Căci demonii sînt îngeri de geniiu * \

(Cezaraj

Demonul torturat al creației, care aspiră spre „dulcile lu-mine” eliberatoare ale frumuseții în *Scrisoarea V*, este (așa cum e — implicit doar — și erosul în *Sara pe deal*) un daimon în sens antic. Accepția grecescului *daimon* e similară cu cea a latinescului *genius*⁵¹, chiar dacă ei i se adaugă în interpretarea lui Eminescu din *Scrisoarea V*, conotații moderne (sufe-’mța, mutismul original etc). Echivalența originală a terme- *daimon* — *genius* explică frecvența sinonimie *demon* — din opera lui Eminescu, sinonimie evidentă, spre pildă,¹¹ poemul *Fata în grădina de aur*. Smeul din acest poem (pre-gurarea lui Hyperion din *Luceafărul*) este numit, de două »demon” : o dată, demonică este întruparea sa din prima ° în castelul fetei de împărat :

i

eoaborîr,

81

Se prefăcu în tînăr luminos, Și corpul lui sub haina ce se-nereată, „S-arată nalt, subțire, mlădios. Păr negru-n vițe lungi ridică fața Și ochi-albaștri-nchis, întunecos, Iar fața-i albă, slabă, zîmbitoare — Părea un demon rătăcit din soare.

A doua oară, Adonai i se adresează numindu-l „demone”, dar îl numește, în același context, *Eon*, ambii termeni echivalînn ființa Smeului cu cea a unui principiu original, necreat, £ creator, subordonat, totuși, în ierarhie cosmică, divinității, de la care cere schimbarea condiției sale de nemuritor:

Și tu ca ei voiești a fi, demone,

Tu care nici nu ești a mea făptură ;

Tu ce sfințești a cerului colone „ /

Cu glasul mîndru de eternă gură... t’f

Cuvînt curat ce-ai existat, Eone,

Cînd Universul era ceață sură...

Spre deosebire de *Luceafărul*, unde astrul își parțializează natura supracategorială, totală, în înfățișările antinomice de înger și demon prin care se face cunoscut Cătălinei⁵², dar ră-mîne în esența sa, știută și numită doar de Demiurg, Hyperion Smeul nu *apare* numai ca demon, ci *este* un daimon, numii fiind astfel de către Adonai. De apărut, apare și el — ca și Hyperion — nu numai sub înfățișare de demon solar, ci și -în a doua întrupare — sub aceea de înger :

Și-astfel cum sta mut înger din tării Părea un mort frumos cu ochii vii.

Indiferent însă dacă Smeul se întrupează ca înger sau ca &’mon, fata de împărat i se adresează constant (spre deosebi¹ de Cătălina) cu apelativul de *geniu*, prin care înțelege „fii¹¹¹ nepămîntească”, *străină* și incompatibilă ca natură cu cei \” dar muritori :

82

O, geniu mințim, tu nu ești do mine, De-a ta privire ochii moi mă cior, Singek¹ meu s-ar stoarce c:hiar din vine Căci m-ar usca teribilu-ți amor ! Curînd s-ar stinge viața mea, străine, Cînd tu m-ai duce-n ceruri lingă sori, Frumos ești tu, dar a ta nemurire Ființei trecătoare o pieire.

La fel e întîmpinat Smeul și sub înfățișarea angelică :

O, geniu meu, mi-e frig l-a ta privire, Eu palpit de viață — tu ești mort. .. Cu nemurirea ta tu nu mă-nveți, Acum mă arzi, acum mă îngheți.

Termenii sinonimici care ne interesează (*demon* — *geniu*) desemnează aici natura supraumană, nu însă divină, a unui daimon în sens antic, resimțit de poetul român ca o ființă cu statut ambiguu, ce mediază între două nivele de existență (divin — uman), fără a aparține nici unuia dintre ele. Evident, termenul de demon (*daimon*) nu are conotații etice, așa cum va avea accepția creștină a demonului, înger rebel și pedepsit ; el se apropie în schimb de accepția goetheană a demonului, ce ar fi — în interpretarea lui Lucian Blaga — „o putere, nu lipsită de-o oarecare transcendență, care izbucnește în anume oameni (...). O putere magică, un duh pozitiv al cre-■4iei, al productivității, ai faptei.” ->ⁱ Această accepție pozitivă fc demonului îl îndeamnă pe Goethe, în convorbirile cu E-ckermann, să nege prezența oricăror trăsături demonice la Me-fistofel, pentru că „Mefistofel e o ființă mult prea negativă., demonul însă se manifestă într-o putere de faptă cu desă-^{vi}”rșire pozitivă”. ’>[’]

NJ putere creatoare, daimonul se întîlnește cu atributele ° demiurg ale divinității. Pentru ca această coincidență par- { a să devină o suprapunere perfectă de semnificații, demiur-trebuie să-și, piardă

trăsăturile platoniciene de arhitect și

83

geometru divin care calculează, pe baza legilor matematici; structura perfectă, muzical-armonică a universului; el trebu[^] să devină zeul orb, neînfrînata putere creatoare, care nu m₂-are drept scop (așa cum avea la Platon) perfecțiunea, ci *exis. tenta*. Aceasta este înfățișarea *divinului* m^{cea} de a doua etă-pă a creației eminesciene, când demiurgul e identificat. ^u schc-penhaueriară* voință oarbă de a fi — un metafizic înștinat creator înzestrat în exclusivitate cu atribu_țe de daiinon. Aș-L apare, în *Avat arii jar aonului*, Tip, Isis, zeițadernon ^on.ștrînsa de faraonul mag să-i dezvăluie, în imen_șă oglhidă.jie _sur.ce pardosește „sala fără^ăcoperăimnț^Ealațului^șăUt^siroicture lumii și esența ființei umane: „Aștept să-mi spui adevărul.. Nu-mi zugrăvi chipuri trecătoare... care să mă facă să cm că sîntem numai pulbere...

Un rîs clocoti prin toată sala.

— Ce rîzi, zise regele întunecos, mie nu mi-e a rîde, demone, voi adevăr, nu batjocură...

— Pulbere? răspunse un glas din oglindă cu o rece \cruntă expresie de ironie... pulbere?... te-nșeli... ce ești tu rege Tlă? Un nume ești... o umbră! Ce numești tu pulbere? Pulberea e ceea ce există întotdeauna... tu nu ești decît (formă prin care pulberea trece (...)

— Chipul tău, Isis !

Pe tabla neagră se zugrăvi un cerc mare roșu... de aces: cerc erau animate ființe ca o scară (...) și prin toate acest? forme, tremura cercul roșu și făcea să joace formele negre ?■ firul ei roșu (...).

Regele ieși (...).

Oglinda singură se-ncreți ca suprafața unui lac..., glasitf se certau în fundul ei cu sfada valurilor...

chiot și plîns-țuit, urlet... suspin și un glas mare începu să rîdă prin tot cao-sul de glasuri mici...

— (...) Rid de voi, regi ai pămîntului, rîd de voi... & căutați a prinde eternitatea în niște coji de piatră care

8-1

mine

sunt coji de alună... In mine, în pieire și renaștere este

mitatea... Voi... o umbră ce mi-a plăcut a zugrăvi în aer... . vr_eți să mă prindeți pe mine... Nebuni !

Anoi se limpezi oglinda și eternitatea din cer se uită în ea însăși și se rofră de frumusețea ei". ⁵⁵

în adînc, dincolo de aparenta liniște și frumusețe a cerurilor chipul _zfiifL_ f5ie așaîr

cercul _rpsu _a l _existenței, cercul care „tremură" susținînd formele _regnurilor, umbre zugrăvite

în aer'; dar umbre ^uțușe _ioxturii., sTTșuferinței, căci glăSuTTumTîor (eare~îă~îocul muzicii

sferelor) e alcătuit din chiot si plîns, țuit, urlet^jsuspin". Peste aceste voci ale suferinței de a fi se

înalță rîsul zeiței, glasul pătruns .del'ăofrece șT~crtSÎ4 expresiede inpuS^Care vestește jnimicnicia

așpi

șT4 expresie _de inpuS^Care. vestește jnimicnicia țieiJHn^nf _spre _eternitate. „Umbre" zugrjyite _în

care voința de a fi^se realizează; umanitatea este astfel pbiect-tul perpetuu al ironiei divine, iar divinul

— care are acu*m atributele de creator orb ale "cfaimonuîui — -se ^denioJUZSăZă" și kt sens _ețic,

primind semnificația de putere cjea,toaxe._niaj,e-fică. Ea poate apărea uneori ca demon al speciei, în

raport cu cafe indivizii nu sînt decît actori "interpretînd un scenariu, prestabilit, marionete, instrumente

oarbe ale voinței de ger-peTuarTr----- ' ~"..... '.....~"..... " *

Nu trăiți voi, ci un altul vă inspiră — el trăiește, El cu gura voastră rîde...

(*Scrisoarea IV*)

Sentimentul dureros de scindare a ființei din *Melancolie* se ^actualizează pentru conștiința lucidă,

martor înstrăinat al ^Xis±enței, care identifică, dincolo de un eu-mască, prezența

sl_aină, impersonală, a demonului, a demiurgului, a acelu „un altul" :

Totu-i mască pentru mine, însumi eu îmi par o mască,

Demiurg se mișcă-n mine vrînd să mă ademenească

îmi oferă bu,curia și să fiu cu voi de-o seamă

■turnai să-mi orbească mintea și să nu spun cum îl cheamă. ⁵⁶

r

J\

ii

În ultima variantă a poemei Mureșanu, eroul, filozof descojjeră[^]că[^]simburekP lumii-i eterna răutate". Obiectul p_{ro}[^]iectului divin nu-l nTâT constituie perfecțiunea platonici ană, c: realizarea voinței de a fi. Și cum „puterea de viață” zace în „sămînța dulce a patimii”, împlinirea ei înseamnă triumfa răutății și al urii. Moartea devine un yis imposibil, un vis_a; lui Sașan, revoltatul înfrînt, căci lumile sînt condamnate”]! î umană e condamnată (ca[^]

reîncarnări din *Avatarii faraonului Tlă*) la operpetuă întoar. cere în viață, Demiurgul demonizat este. ej însuși, supus necesității fatale de a crea perpetuu o lume de suferințe pe care e[~]Tncapabil să o distrugă. Demiurgul devine astfel—unealta neputincioasă a propriului său daimon :

Căci vis e a ta moarte cu slabo mîini și reci, La sorți va pune iarăși prin lumile din ceri Durerea mea cumplită — un vecinie Ahasver — Ca cu același suflet din nou să reapară Migrației eterne unealtă de ocară... Puternice, bătrîne, gigante — un pitic. Căci tu nu ești în stare să nimicești nimic.

injDostuma *Demonism* apare imaginea demonizată a zeului -un Ormuz malefic", plictisit în marea-i singurătate, egoist și crud (ca întrupare supremă, prin unicitate, a principiului in-dividuației), creator ironic al unei umanități care nu e deci; proiecția parodică și neputincioasă a propriei lui înfățișări Mitologia elină (revolta titanilor), cea mazdeistă (Ormuz și imperiul luminii), cea creștină (rebeliunea lui Satan) mult^l plică voit sferele care furnizează materialul mitologic ce intră în compoziția imaginii menite să traducă un sentiment ai va^u Lui de a fi. *Demonism* e un poem-definiție ; o definiție ai căv^e termeni provin din mitologiile cele mai diverse, grupați^{co*} centric asupra obiectului definiției, care este universul * perspectiva suferinței umane. Poemul începe cu o suitaⁿ definiții ce dezvoltă o intuiție fundamentală, cristalizată '

8fi

J

tul-nucleu „racă”, cu care debutează și din care crește text :

O racă mare-i lumea. Stelele-s cuie
Bătute-n ea și soarele-i fereastră ■ ■ '
La temnița vieții. Prin el trece
Lumina trîntă numai dintr-o lume.
Unde în loc de aer e un aur.
Topit și transparent, mirositor
Și cald.

Sicriu ai Panunțului (titanul rebel, răpus de răutatea divină triumfătoare), „lumea” e un spațiu al pedepsei, un spațiu închis, sufocant, al putrefacției, al ținuturii, al interdicției de a evada spre imperiul celest al luminii :

Ici în sicriu, sub cel capac albastru.
Și ținuit și ferecat cu stele.
Noi viermuim în mase în cadavrul
Cel negru de vechime și uscat
Al vechiului pămînt care ne naște.

De dincolo, din lumea muzicală a cerurilor în care „îngeri cîntă deasupra raclei” albind lumina și transformînd-o în raza de argint a lunii, pătrund ecouri îndepărtate, „tîndări duioase/ Din cîntecul frumos”. În *Demonism*, metafora ia înfățișarea definiției, într-un fel ele citire depoetizată a universului, care se constituie de fapt (prin chiar această transformare aparentă a limbajului poetic în limbaj al logicii) într-o viziune de coșmar „rece”, cu aparențe raționale, a lumii. O lume în care umanitatea, jucărie a răutății divine, oferă zeului plictisit spectacolul comic al ambițiilor ei neputincioase :

Nf-am născut noi, după ordin divin, Făcuți ca să-și petreacă Dumnezeuul P.ătrîn cu comica-ne neputință. Să rîdă-n tunet de deșertăciunea Viermilor cruzi, ce s-asamăn cu el, Să poată zice-n cruntă ironie : Pămînt rebel, iată copiii tăi !

87

i

': I

➤ I

-•[^]"Correspondentul uman al răutății divine îl reprezintă fi}[^]tele demonice care au înțeles că puterea e condiționată de ne_e dreptate și că pîrghia lumii e răul, dar care doresc, totuși, p_u terea. Aceștia sînt (destul de rari la Eminescu) eroii demon.[^] de factură shakespeariană, care formulează un cod al învi_n,

gătorului bazat pe modelul răutății divine ; răsturnînd vechia cod etic al epocilor patriarhale, ei scot statul natural din zodge timpului echinoxial — care corespunde vârstei I demiurgului platonician — și instalează o vîrstă istorică demonizată, cît corespunde unei demonizări a demiurgului. E cfezul Bogdane; (un fel de Lady Macbeth) și al soțului ei, Sas, din drama neterminată *Bogdan Dragoș*. Piesa ar fi urmat să fie, desigur, o „dramă istorică” a descălecătului : fiul lui Dragul, Bogdan, tînărul prinț vînător protejat de cornul lui Decebal, arc viziunea Moldovei paradisiace și a descălecătorilor ei. Dar, în conflictul dintre Dragul, voievod patriarhal, și Sas, ucigașul său. apare prefigurată tema din *Gemenii*, cea a „timpului întors” (motiv prezent și în *Epigonii* : „S-a întors mașina lumii, cu vc: viitorul trece”), a căderii în vîrsta păcatului, în raport cu care descălecătul lui Bogdan Dragoș ar fi o întoarcere, sub semnii cornului lui Decebal, la vîrstele istorice originare⁵.

țshpiM. dublul demonic al tînăruluicraij^ îi răpește fratelui său domnia și logodnica, întemejn-du-se pe o morală asemănătoare celei a Bogdanei din *Bogdan Dragoș* :

F,i ! Lumea-i împărțită în proști și în șireți. Iar patimelor rele viclenii le dau preț.

Și am văzut virtutea găsind a ei răsplată, Ce nu numai de oameni — de zei e-nvidiată, Răsplată prea frumoasă : un giulgi și patru scînduri De cînd văzui aceasta, am stat mereu pe gînduri : Să-mi stîmpăr lăcomia ?

Înfrînt, Sarmis vede în victoria lui Brigbel păcatul care tul'»¹” ră oTeHweerr străbună ă*”țarn, începutul urmi'^mip""aT"prăirușH¹

Eu lumii trebuie-am, dar ție-ți trebui ea, Să fie rea, smintită, coruptă, cum o vrea, Tu ești din a ei milă stăpîn și s-o urmezi Tu trebui, ca mai bine în scaun să te-asezi ; Ca nu de vro suflare pe dînsul să te datini Căta-vei să iei ochii proștești cu nouă datini. Din Sybaris vei strînge bătrîni ca bărbi boite, Ca neamului să-i deie năravuri mai spoite

Strămoși pierduți în veacuri, rînduitori de cete, Coroana mea ș-a voastră e plină azi de pete.

Puteți de-acum să rupeți bucăți a mele flamuri, Mînjit pe ele-i zimbrul adunător de neamuri.

LBrigbel este, în primul rînd, aceea de a nu-și fi înțe-ia de „geamăn”, adică de dublu al fratelui și victimei ale Sarmis. cu care „Ca umbra cu ființa sunt amîndoi ase-ț^t Condiția de ^dă fiiț (ii b t țj

două ființe (aici, sub raport e,țj£, _ mi definește statutul biografic, ci statutul lor ontologia. Brigbel e geamăn cu Sarmis, dar el e, totodată, Sar,-' mis, el e celălalt (*Tat tic am asi*, principiul indian al identității,-

Tii, este titlul unei alte poezii eminesciene). Călaul și victima sînt yna, ^\ aceeași ființă și, lovindu-și fratele, Brigbel se lo-vește Pe.JaiailL.;

Lovește (-rad o dată .și cade mort

Brigbel.

Avatarii faraonului Tlă, unde Eminescu

88

pare tentat de exersarea teniei identității, nu numai în succesiune temporală (periodica smulgere din somn catale Prototipului în avatari), ci și sub forma, simultană, %.((abia schițată aici) : Vrînd să-și omoare dublul (imaginea emancipată, eliberată de servitutea reflectării, din oglindă), mar-■^izul Bilbao cade răpus.

Dorința de putere face din Bogdana, Sas sau Brigbelu ex-Piesii exapAT-Kato alo vnintej de a fi_oare-i^ împiedică să vadă (condiția de *gemeni*) a _ Jiintelor umane.

89

r nu e decît un reflex neputincios al răutății divi^ un instrument prin care se instaurează în lume vîrsta pica-tuluiȚlcăci rebeliunea lor se reduce la înlăturarea codului etic al epocilor patriarhale. Pornind de la aceleași premise (vi^i. una răului ca pirghie a lumii), Mureșanu va ajunge nu la ur> cod al învingătorului, ci ia un elogiu al lui Satan, arhanghel a! morții care visează stingerea lumilor, adică anihilarea di-ini-tații malefice, identificată cu voința de a fi :

O, Satan geniu mîncîm, etern, al desperării, Cu gemătul tău. aspru ea murmurele mării... Pricep acum zîmbirea ta tristă, vorb-amară : „Că tot ce e în lume e vrednic ca să piară...” Tu ai smucit pămîntul ca să-! arunci în stele, Ca eîrduri uriașe te-ai înălțat, rebele, Ai scos din rîdăeine marea s-o-mproști în soare. Ai vrut s-arunei în caos sistemele solare... Știi că răutatea eternă-n ceruri trona, Că secole nătinge eu spaimă o-noronă !

Rebeliunea etică, nefastă, a lui Brigbelu e înlocuită la Mureșanu printr-o rebeliune metafizică.

Descoperind că răul e sîra-burele lumii, Brigbelu devine rău pentru a se plasa, învingător, în miezul existenței, iar Mureșanu neagă existența pentru a distruge răul, principiul ei. Mureșanu face parte din categoria demonilor romantici, care au descifrat în suferința din lume chipul zeului. Demiurg înseamnă, pentru ei, „cel vinovat de creerea lumii”. În acest sens romantic, Sarmis este, și el un demon. La nunta lui Brigbel, unde sînt invitați zeii dacic (ca pentru a consfinți noua ordine, a 'nelegiurii), apare și Sar-rnis, nebun rătăcitor în umbra codrilor. Craiul dezmoȘTenit Îș'blestemă

fratele („De propria ta față. rebel, să-ți fie .teamă.-" și se oprește în fala lui[^]Zamolxe, cu regretul că zeul nu poate fi atins de nici un blestem •^{Vi} :

Te-aș blestema pe tine, Zamolxe, dară vai ! De tronul tău se sfarmă blestemul ce vis-ii.

90

Invață-mă dar vorba de care tu sâ tremuri, Sămănător de stele și-neeptor de vremuri.

În variante, momentul este urmat de o redactare aproape de-^a textului publicat antum sub titlul de *RjOj*

i dac. 'Rugăciunea unui dac îndeplinește așadar[^] în finm" de substitut al blestemului neputincios împotriva zeului- În varianta adlUiui"UiVifruuLiu lllipL'i'mnie, cu un elogiu al creatoruTuî, celebrat ca învingător ai naosului și învin-gător etern al morali :

J Sus

Sus inimile voastre ! Cîntare aduceți-i ! El este moartea morții și învierea vieții.

Dar zeul e celebrat, de asemenea, pentru imensa bunătate cu care și-a revărsat darurile asupra dacului ce i se închină :

Și el îmi dete ochii să văd lumina zilei

Și inima-mi implut-au cu farmecele milei...

După toată această celebrare imnică, urmează rugăciunea propriu-zisă ; pe lingă toate darurile care i-au fost hărăzite, dacui mai cere, cu adîncă umilită, unul singur — dar unul care, în ciuda tonului urnii, le anulează pe toate

Și tot pe Ung-acestci cerșe Să-ngăduie intrarea-mi în

ine-un utios : eșnicul repaos !

vi tot restul răgăciunii desfășoară, cu o imensă voluptate a ^{1T10<Ili"}.anulare a creației divine),

imaginea veșnicului Tgr)aos i'i'i- prin martiraj, prin ruperea tuturor legăturilor cu viața

dezvăluie. într-un singur vers. nu ca dar divin, ci

(care

Gonit de toată lumea prin anii mei să trec, Pin' ce-oi si ir. ți că ochiu-mi de lacrimi e sec. Că-n orice om din lume un dușman mi se naște, C-ajung pe mim; însumi a nu mă mai cunoaște,

V

r

Că chinul și durerea simțirea-mi a-mpietrit-o, Că pot să-mi blestem mama, pe care am iubit-o — Cînd ura cea mai crudă mi s-a părea amor.. Poate-oi uita durerea-mi și voi putea să mor.

Rugăciuneaunautoblestgnî, care culminează ironic prin negarea [^],daxulmL,di,yirt,,.ak.yietîr'^{o9}, pentru care dacul nu

umi decît refuzîndu-l, refuzîndu-l cu patimă, cu dorinț₅ de a-l distruge, de a-l profana, indirectă profanare a creatoru. lui în creația sa :

Astfel numai, Părinte, eu pot să-ți mulțumesc Că tu mi-ai dat în lume norocul să trăiesc. Să cer a tale daruri, genunchi și frunte nu plec. Spre ura și biesternuri aș vreăsa teînduplec...

„Norocul să trăiesc" e expresia ironică pentru „ducerea-mi", iar zeului celebrat ca „moartea morții și învierea vieții" i se cere să devină dătător de moarte, anihilîndu-si CEgațj[^]șL ne- astfel pe sine.

Oricît de crucificat, cfacul nu e în pri-

x/vrS-fv,o4[^]>^NL- j • - j.

mul nnd un simt martir, ci un demon, care aspira spre dis-t#tîgere pentru a distruge creația zeului malefic, celebrată cu ambiguitate ironică în text. El se întîlnește, în aspirația spre neființă, cu

Mureșanu, care suferă tocmai pentru că nu ma: poate crede în moarte, nu în moartea individului, ci în stingerea voinței de a fi :

.....dar vezi — mai cred în moarte —

Ai fi prea blînd să ai tu în mînă-ți astă soarte, Aș rîde-atunci de viață, muncind-o cu dispreț, Aș omorî în mine o sută de vieți Muncind în mine însumi al firei orice nerv, Peirea cea eternă în pieptu-mi s* o serv...

•f _„, Foarte adesea, acești demoni, rebeli împotriva voinței dî a fi, primesc înfățișare de călugări, reamintind idealul etu schopenhauerian al ascetului, contrazis însă, mai apoi,, "evoluția personajelor eminesciene. Sihastru pe malul mâ^r apare în vis Mureșanu, sau călugărul nebun din *Povestea* «^{l9}/

Căderea îngerilor, este și el călugăr. Frumusețea nobilă
lui Ieronim este frumusețea marcată de o „durere mîndră”, irea îngerului care a pierdut, prin
cunoaștere, iluzia para-, jui. Căci, în comentariul malițios al lui Francesco, „demo-■ sînt îngeri de
geniu..., ceilalți cari au rămas în cer sînt cam
; a C)
prostituți”
CPI mai mulți dintre demonii
eminescieni, frumoși ca „
„nini sau ca întunecatul Toma Nour, sînt în esență îngeri care și-au pierdut paradisul. Ei sînt marcați
(ca personajul
^o^uarnîndrig__a_cunoașterii ce-i ferește de jocul iluziilor ""^aemiurgul
ac
emeneste
rlțimea
și „marionete”. Tînărul din.....Codru, si salon se visează cometă
i excentric si nebun, care tulbură ordinea cosmică.
^ fnQSZ—SJ—dfiV-QiT^fP-Scoală popoare ""^ yrtlinii ■—ff
tradiționale^.....^onfcfj_N frnt c^agtămădiră. veacuri lungi si frunți
zitie^_ale cfj.rfi l l *TM^! *"" lp_ar vrp» diagnosticate de im poef. ""^Mil'liflml fiPifitUflf l'^^'^l" rătăcite în
capcanele timpului. Eroii din Germ^m^u sînt (ca și poetul din Icoană și ""fyfl^i)""^ născuți ni fj'^^l
l""^_---- ^"" gQ _""^ p_rn urmare, nenăscut la punctul acela în timp, care ar conveni caracterului fui ;
însă, sătul și -dezgustat de viață, el decide a se arunca întreg în curentul timpului și de a se lăsa dus,
dacă nu poate duce. Pentru că o țintă ideală nu e convenabilă în timp, pentru că el în timp nu e la locul
său, de aceea el își alege o țintă secundară, contrapusă naturii lui eterne, și o execută după puteri, căci
e fidel principiului : că în timpuri mari, chiar dacă acești timpuri nu i-ar aparține lui, e o lașitate de a nu fi
de nici o Partidă." 6I ^Timpuri mari" sînt timpuri revoluției de la 1848 și ^ul 1848 este, pentru ardeleanul
Toma Nour, _aaul durerii." a ?i lon^Toma>*t^oureșteimsufleț generos, „pustiit” însă ^experiența ostilă
a existenței/născut într-un timp istoric ^răzvrătire și deznădejde, el mai hrănește, totuși (ca și pa-
93
șoptiștii din care, spiritualicește, descinde și pe care ar să-i reprezinte ca person'aj), visul unei
Cetăți a Universului Cosmopolis ce ar uni armonios destinele națiunilor elibei^ele tiranie. Însă
vocația revoluționară a eroului nu mai poartă; însemnele unei vîrste a încrederii, nu mai are, ca
tonality sufletească, nimic din entuziasmul pașoptist, ci se grefează _P^ / o imensă
dorințăjje^autodistrugere. Înfrînt în Transilvani-i^ ^ Tdma "Nour va peregrina din țară în țară
slujind ideea revolt ^l. \\tr^x iiei, visînd libertatea și căutîndu-și eliberarea în moarte. Q _e și eroul
din Andrei Mureșanu (1871), revoluționarul Tom Nour a devenit un demon torturat
dj^speetacolul rîului în i,
totuși să lupte pentru* u; viitor paradis al umanității.
Jl_Pentru cei „nenăscuți în timpul lor”, Eminescu va găsi.
"nai tîrziu, o ima^me pe can^cf^&fsat-o în mai multe împre-urări, dar căreia n-a ajuns să-i dea
expresie definitivă : imaginea fel-or-(;MJ]-^lp_rl-mrnatP. fliri care crește (într-un alt registru tematic)
poezia La steaua^ Variantele poeziei La stern sugerează tendința unei noi definiri (în termeni ce
depășes; limbajul romantic) a categoriei romantice a țid^j^n^Uor^: t stea de mult moartă întră în
comunicare cu o singură privire spre care lumina ei călătorește din neîntîia :
Parcă răsare din adine, Din si^nta vecinicie. Nimeni n-o vede împrejur, Lumină-ți numai ție. "-
Atracția dintre astrul mort și privirea celui ales sugerează tainică legătură între om și stea, similară
legăturii dintre s^fletul-înger și astrul său originar din Povestea magului- D^K tinul ființei umane era
legat, în Povestea magului, de soai^stelei pe care sufletul-înger o aprindea la naștere — așa cu în
Luceafărul destinele umane sint guvernate de „stele cu ^roc". Dar în această ordine a universului —
descifrabilă ast^L logic — se petrec uneori greșeli, și astfel se nasc „cei fără
94
mințile oculte", adică structurile _ătii.
eniale.

^jjjgr^Jfj22cp^^^M^n^jce—jn_i^*Teu^>din^i'-într-o serie de lucrări pare a se configura "altă categorie a umanului : locul celor fără de stea pare luat de cei cu stea moartă. Sînt cei nîjsrnt.i.. nnrînl|"prea

t'rziu, â

cei torturați de nostalgia patriei originare, care s-a cu- "'

trziu,

fimcfâT în nefiinta"și își supravietuiește rinar ca ^icoaiiă" d îiirnină. Străini timpului loc _ei _cauj;ă în actiune. în poezie sau <*Tîihire, punlL.de comunicare cu o lume m care rămin nein-tegrHBilî. Chiar dacă sînt dăruiri Tu^M^nnerețe neîmbătrînită <O și viață făr'de moarte" (ca Mușat, din *Mușat și ursitorile*), destinul lor e „blestemul nenduratei ierne", damnarea unei imposibile aspirații :

Căci i s-a dat să simtă-ntotdeauna Un dor adine și îndărătnic foarte De-o frumusețe cum nu c nici una.

Dar nentrupat o ehipu-acei iubite ^Ca si lumina ce în cer se suie 5 unei steleSeTISnult ^T

¹ El n-a fost cînd era. el e cînd nu e. Lei cu sîfa—moartă-, sînt cei care si-au pierdut.

contratimp patria cosmică a cărei nostalgie o

Atunci dna nu au semnificația de

de imagine umană a răutății

divine), demonii^mmescieni nu pot depăși nostalgia patriei i pentru că „în această ordine a realității"

Dionis), descifrată

jtaînfHtișarpa c:tlpî moarte. iar demiurgu voință schopenhaueriană spirițu

.patria cos-

ci ^și ya-Ț,^!|^ ^a^yg^a cpnsti'uind — prin vis, iuhirp,

te. — universuri armonioase, corn pensa tive—paradis-

£^rdut, Aceste construcții sînt tot aHtea-iacfiEcări de rein-° "e ui timpul echinoxial al vîrstelor paradisiace.

~ |

95

NOTE

¹ „Cumpăna" reprezintă una dintre obsesiile gîndirii eminesciene prezentă atît în poezie („cumpăna gîndirii" din *Se bate miezul nopții*, și *Mureșanu*, sau „recea cumpăn-a gîndirii" din *Glossă*), eîț și în însemnările manuscrise ; v., în special, fragmentele apărute în *Mam-scripturii*, 1976, nr. 2, p. 32, despre Carpați : „Este muntele, tatăl a: rîurilor și al poporului românesc. Aceasta e cumpăna lui, în care cir.-tărește și faptele și acest cîntar i zice să fie drept." Religia trebuie „s; cuprinză înlăuntrul ei o repartiție de idei astfel încît asemenea cînta-rului să arate totdeauna că răul este rău, binele bine".

² Merleau-Ponty, Bruno Morando, *Op. cit.*, p. 37.

³ Eminescu, *Opere complete*. Poezii. Nuvele. Roman. Teatru. Cu getări. Scrieri : literare, economice, politice și filozofice. Scrisori. Critici rațiunii pure de Kant, Iași, 1914, p. 303 : „ȘTEFAN, nestatornic, de ; beție tristă, nobil în fundul inimei, dar abrutizat prin pasiune — c mare fond de grandoare — altfel meschin. Caracter melancolic. Sac guinic. Oacheș."

⁴ > *Ibidem*, p. 310.

⁵ *Ibidem*, p. 307.

■ ■ ■ ■ ■

⁶ V., în acest sens, observațiile pertinente ale lui Doru Scărt tescu, „Părea că printre nouri..." (*Observații asupra unui motiv «"■' nescian*), în *Convorbiri literare*, 1975, nr. 3. Definit cu mijloacele stlisticii, motivul în discuție este cel al „aparenței". în *Melancolie*, ■ Vianu vedea simptomele unei acute „nevroze a depersonalizării" " *Poezia lui Eminescu* (1930), p. 54.

⁷ D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu* (Buc.)^Ed. Tineret^l 1969 („Lyceum"), p. 217.

96

8 Cu varianta „Verde-i umbra nepătrunsă / Unde-o lume e as-

g" . v. Eminescu, *Opere*, Ed. Perpessicius, voi. VI, 1963, p. 523-524.

^c 9 În limbajul eminescian, opoziția *număr — cifră* (similară opo-

. ■ ■ *cuvînt — vorbă* sau *frază*) traduce opoziția între realitatea origi-

^{Z1} ■ și forma ei degradată, înstrăinată.

^{na} ii) I. E. Torouțiu și Gh. Cardaș, *Studii și documente literare*, I, 1931 P- 311-313 ; Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius, voi. I, p. 291-292. 'n în Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria rteraturii române moderne*, I, Buc, Casa Școalelor, 1944 p. 257.

12 Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius, voi. I, p. 485.

¹³ Hegel, *Prelegeri de estetică*, traducere D. D. Roșea, Buc, E.A.R.S.R., 1966, voi. I, p. 72.

i> *Ibidem*, p. 74.

15 *Ibidem*, p. 16.

16 *Ibidem*, p. 111.

⁴⁷ Al. Dima, *Motive hegeliene în scrisul eminescian*, în *Conceptul de literatură universală și comparată*, Buc, Ed. Acad. R.S.R., 1967. p. 138-152 ; Eugen Todoran, *Eminescu*, Buc, Ed. Minerva, 1972 (în special capitolele V și VI) etc.

¹⁸ Pentru această direcție de interpretare, v. în special G. Căli-nescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, cap. *Filozofia teoretică*, în *Opere*, voi. XIII, Buc, Ed. Minerva, 1970, p. 90 ; observațiile sînt interesante atît prin ceea ce avansează, cît și prin ceea ce retractează, în maniera, tipic călinesciană, a epuizării subiectului prin enumerarea și însumarea pozițiilor contradictorii : „Acum ne putem da seama că mintea lui Eminescu n-avea nimic înrudit cu acest tip abstrus, deși sublim, de a construi. Dacă maniera lui Schopenhauer e vizibilă pretutindeni la Eminescu, aceea a lui Hegel rămîne complet străină și n-avem dovezi că poetul ar fi cîțit *Fenomenologia Spiritului*, sau că s-ar fi lăsat cîțuși de puțin captat de dialectica operei. Eminescu face mereu impresia a reproduce despre Hegel vagi generalități de manuale.

Dacă Eminescu ar fi citit totuși atent pe Hegel, el ar fi putut construi lumea din *Sărmanul DionU*, și pe temeiul lui, la fel cum putea să facă aceasta pe baza lui Fichte."

¹¹¹ I- E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, voi. IV. Buc. 1933, p. 14-H(3 ; traducerea textului, p. 117-119 : „Spuneți-mi, vă rog, cu ce Păcătuit nenorocitul cel de Schopenhauer de-l puneți în același rînd domnul consilier aulic Hegel. Fichte. Hartmann e tutti quanti ?” „Noi nu vom contesta meritele extraordinare ale marelui filo-ș^{plm}man (Schopenhauer, n.n.).” în adevăr, el a ripicit prin criticele lui dominațiunea acelui filosofism compus din o goală și

stearpă

97

sof

1 i

frazeologie pe care Hegel o introdusese și care a stăpînit spiritele \ curs de un sfert de secol" ■— v. Eminescu, *Despre cultură și artă*, edjî îngrijită de D. Irimia, Iași, Ed. Junimea, 1970, p. 296. Îngrijitorul e^ției citate plasează articolul din *Fîntîna Blanduziei* în secțiunea „Diverse, neavînd certitudinea paternității lui Eminescu asupra textul^ („Nu avem certitudinea că ar aparține lui Eminescu pe de-a-ntregm« Problema paternității nu este însă insolubilă. Sursa articolului (^ Nordau, *Minciunile convenționale ale civilizației noastre*) a fost sta bilită de Ibrăileanu și, mai apoi, de M. Ciurdariu. în contextul p_oic micii cu editorii „postumelor” eminesciene, Ibrăileanu consideră ani. colul în discuție un „plagiat” după Nordau (v. *Edițiile poeziilor _i Eminescu*, în *Viața românească*, XX, 1928, nr. 2, reprodus în G. Ibrăileanu, *Mihai Eminescu. Studii și articole*, ediție, prefată, note și bi. bliografie de Mihai Drăgan, Iași, Ed. Junimea, 1974 („Eminesciana”, p. 234-235 ; articolul „reprezintă, prin partea lui principală, un îrj. prumut din Max Nordau”, afirmă și M. Ciurdariu (*Eminescu și gîndi-rea filozofică*, în *Studii eminesciene*, 75 de ani de la moartea poetului. Buc, E.P.L., 1965, p. 83). Și articolul lui Eminescu este într-adevăr, ct excepția pasajului final, un împrumut fragmentar (exact în general, rezumativ pe alocuri) din primul capitol al *Minciunilor convenționale* (lucrare pe care am consultat-o în traducere franceză : *Les mensonges conventionnelles de notre civilisation*, trad. August Dietrich, ed. 11°. Paris, Alean, 1912). Din Max Nordau ia Eminescu întreaga diagnosticare a pesimismului veacului al XIX-lea, fără a lua însă explicația motivelor care generează acest pesimism : contradicția flagrantă între organizarea socială („minciunile convenționale ale civilizației” moderne) și concepția științifică despre lume a omului modern. Organizarea socială e anacronică în raport cu această concepție științifică, ce se caracterizează printr-o viziune a cosmosului ca „substanță care are es atribuit mișcarea care, forță unică în realitate, ajunge la percepto noastră sub forma a diferite forțe” (p. 25) ; cosmosul nu mai e homo centric, omul nu are o situație privilegiată în natură ; legea suprem* a naturii este selecția naturală binefăcătoare etc. Eminescu se despart^e de Max Nordau în concluziile articolului său : aprecierea filozofii⁶ hegeliene ca „frazologie” aparține poetului român, care temperează prin ultimele pasaje, caracterizarea întrucîva ironică a lui Schope^e hauer din textul lui Max Nordau. Tot lui Eminescu îi aparține elog¹¹¹ final al artei antice, în a cărei reînviere el vede o posibilă terapeutic³ a pesimismului modern. Obsesii de o viață se întîlesc în acest arti^{co} apărut puțin înaintea morții poetului ; din naufragiul unei străluci inteligențe, reapare pentru o clipă la suprafață credința în virtuți

98

- mitoare ale artei, ale artei „naive” — cea a antichității și cea

¹¹¹ ulară : „Arta antică însă, precum și cea latină din veacul de mij-

erau lipsite de amărăciune și de dezgust, erau un refugiu în contra

•elor și durerilor ; literatura și artele sînt chemate dar să sanifice

tglogențele de această boală psihologică a scepticismului. (...)

Dacă în autorii antici (...) găsim un remediu în contra regresului •i intelectual, nu vom uita că și în timpurile noastre există un asemenea izvor pururea reîntineritor, poezia populară...” (*Art. cit.*, p. 296-297).

21 Hegel, *Fenomenologia spiritului*, traducere de Virgil Bogdan, g_uc, E.A.R.P.R-, 1965, p. 14.

²² Ap. M. Ciurdariu, *Eminescu și gîndirea filozofică*, în *Studii eminesciene*, ed.~cîi.,~p'. 104. ""

~

23 Torouțiu, *Op. cit.*, voi. IV, p. 83-84. a *Ibidem*, p. 104.

²⁵ Textul publicat de M. Ciurdariu, *Eminescu și gîndirea filozofică*, în *Studii eminesciene*, p. 99.

²⁶ Poezia eminesciană a fost văzută ca „poezia gîndirii” de către

^^

Buc, Ed.

15nîriescu, 1075 ; alături de *vis*, *cînt* și *plîns*, *gîndirea* e _unul din_ cele 4 motiYe _cg_ntrale_ („stele cardinale”) din^opera eminesciană ; ca atare, eseu lui Șt. Cazimir înregistrează, într-un repertoriu aproape complet, situațiile în care „gîndirea” apare în poezia lui Eminescu, sistematizînd avatarurile motivului ; fără a se Hecide însă asupra unui sens general, "cOrector. Mai puțin precis, dar mai interesant prin interpretare, este studiulTui Edgar Papu, *Gîndire și gînd*, în *Caielele Mihai Eminescu*, III, Ed. Eminescu, 1975 ; criticul operează între termenii de *gîndire* și *gînd* în universul liricii eminesciene o disociere ce ne amintește întrucîva .opoziția heideggeriană dintre cunoașterea teoretică și comprehensiunea i*£0_nîologică. Opoziția semantică propusă de Edgar Papu e infirmată "e foarte numeroase exemple din opera lui Eminescu, și excepțiile "evin atît de numeroase, încît amenință, practic, să anuleze regula" opoziției dmtfe" gîndire (^„expresie numai a.Intelectului") și gînd integral al conștiinței, în care intră și afectul, cu toată

^{sui}ta sa de intuiții satelite") : gîndirea nu e o pură expresie a _întelec_... Jp^{ui} în *Mureșanu și Se bate miezul nopții...*

(„cumpăna gîndirii-mi"). („izvoare-ale gîndirii"), *Amicului F. I.* („gîndirea lui Dumne-?a o făclie („raza gîndirii cei

eterne"), *Mureșanu* („regia gîndirii ființate"), *Demonism* („gîndire-adîncă și-n-drăzneată” a Pămîntului), *tnă-nțelegi* („Tu

îmi ucizi gîndirea, căci nu mă înțelegi") etc. etc. ; schimb, sensul restrictiv de produs al rațiunii îl are *gîndul* în

niento mori (podul lui Traian e „un gînd de piatră”), *Mureșanu*

99

(„acopere tu ziua cu-a gîndului ceață”), *Icoană și privaz* („Pe

noastre, pe* gânduri s-a prins bruma") etc. Cu toate că, prin marți număr al excepțiilor, disocierea propusă de Edgar Papu se dovede_{ev} inoperantă, ea rămîne, totuși, expresia unui adevăr de adîncime al _{od}rei eminesciene, chiar dacă excepționala intuiție a criticului înfilne_„, numai intuiția netematizată (deci netradusă prin opoziții terminologia a poetului. Pe lingă valoarea în sine a intuiției critice, disocierea p_{er}, pusă de Edgar Papu are meritul de a pune discuția în termeni onologj ci, aducînd o perspectivă fructuoasă, prea puțin explorată pînă acum, j, interpretarea operei lui Eminescu.

I Asupra sensurilor gândirii în opera lui Eminescu ne-am oprit _{și} noi, în articolele *Oglinda de aur* (*Tribuna*, 1974, nr. 14) și *Ființă și gândire în poezia lui Eminescu* (*Cronica*, 1976, nr. 24).

²⁷ Traducere publicată în Eminescu, *Articole și traduceri*, ediți. critică de Aurelia Rusu, Introducere de Aurel Martin, voi. I, Buc Ed. Minerva, 1974.

²⁸ După propria mărturisire a lui Nietzsche, care, în comentariile sale ulterioare asupra *Nașterii tragediei*, accentuează componenta hegeliană în detrimentul celei schopenhaueriene: „Cartea e indiferentă din punct de vedere politic — «negermană», cum s-ar spune astăzi -, ea își vedește hegelianismul într-o manieră șocantă, și numai în câteva formule se regăsește aroma de pompe funebre caracteristică lui Schopenhauer" (v. anexe la Nietzsche, *L'Origine de la tragedie ou Belii-nisme et Pessimisme*, traduit par Jean Marnold et Jacques Morland, Paris, Societe du Mercure de France, 1901, p. 227). Despre relația Nietzsche—Eminescu („un destin paralel"), v. și observațiile din interesanta lucrare a lui Gabriel Liiceanu, *Tragicul. O fenomenologie a limitei și depășirii*, Buc, Ed. Univers, 1975, p. 111-112: pentru G. Liiceanu, înfilnirea Eminescu—Nietzsche e dată de „incidența fondului de idei și a limbajului schopenhauerian", dar depășirea lui Schopenhauff se face în sensuri diferite: în sens etic, la Eminescu, printr-o întoarcere la Kant (interpretare care ni se pare departe de a epuiza orizonturile gândirii eminesciene), în sens estetic, la Nietzsche, „prin postularea dimensiunii tragice (nonpesimiste) a universului elin". Aceea? apropiere, în M. Ciurdariu, *Reflecții pe marginea interpretării „Lucd' farului" („Nemuritor și rece")*, în *Revista de filozofie*, XII, 1965, p. 9¹⁸ 920.

„Unele momente ale creației eminesciene par a devansa frap^{all} ontologia existențială a lui Heidegger sau Sartre. Edgar Papu a de^{""} nit *Oda (în metru antic)* drept „poate prima valoroasă piesă lirică 'existențialismului' „pe plan mondial" (*Poezia lui Eminescu*, Buc. ^

100

finer^{var}

19⁷¹> P. ²⁰¹) și a aplicat, cu remarcabil tact critic, unele cate-

heideggeriene în interpretarea operei eminesciene. Cu titlu de 'ozitate amintim încercarea stîngace a lui Mihail Grădinaru (*Hype-în Luceafărul*, 1969, nr. 24) de a face din Luceafărul o ilustrare ' -todoxă a sistemului lui Sartre din *L'Etre et le Neant*, sistem necitat, respectat cu strictete, în dauna textului eminescian, care este mai jîn docil față de Sartre decît ar dori-o comentatorul său. Or, acest xistențialism" eminescian se întemeiază nu pe componentele scho-• enhaueriene, ci pe componentele hegeliene ale gândirii sale (raporturile existențialismului cu fenomenologia hegeliană sînt binecunoscute). 3° Ion Constantinescu, *Eminescu*, în *Moștenirea modernilor*, Iași, Ed. junimea, 1975, p. 12-58. V. și V. Podoabă, *Narcis și Orfeu*, în *Echinox*, VII (1975), nr. 6. Apartenența conștiinței poetice eminesciene la o vîrstă modernă fusese afirmată și de Alain Guillerrou, *La Genese interieure des poesies d'Eminescu*, Paris, Librairie Marcel Didicr, 1903, p. 57-65. ³¹ „Și astfel fantazia nu mai este reflecția lumii astfel cum ea se arată ochilor într-o reală trezvie, ci ea în fantazia poetului și a artistului se ridică în jur în pietrificățiunea ideilor eterne ce reprezintă (...). Ceea ce numesc capetele ordinare fantazie nu este fantazie, ci slăbiciune a creierilor, fantasterie. Pe cînd celor chemați (...) li vorbește în jargonul lor propriu — celui ales ea-i vorbește în limba ei —■ și limba ei e armonia lui Plato." (M. Eminescu, *Despre cultură și artă*, ed. cit., p. 42-43).

³²utilizăm termenii de expresiv și obiectiv în sensul pe care li—1 dă M. H. Abrams, în *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Traditions*, New York, W. W. Norton & Company Inc. (ed. 1, Oxford University Press, 1953). Pornind de la cele patru elemente recunoscute în orice teorie a operei (opera, artistul, universul exterior și receptorul), Abrams stabilește patru tipuri de teorii: *mi inetice* (cu accerît pe universul exterior), *pragmatice* (cu accent pe , receptor), *expresive* (accentul pe autor) și *obiective* (accentul pe operă). ³³ Eminescu, *Articole și traduceri*, ed. cit., p. 179. ³⁴ Numai cu ajutorul puterii magice a rimelor, Odin, spînzurat în *frasinul lumii*, își împlinește ciclul renașterii, al reîntineririi (v. *Walhalla și Thule*, mituri și legende vechi germanice, repovestite după «voare de Mihai Isbășescu, voi. I, Buc, Minerva, „B. p. t.", 1977, p. 49 ¹ Eminescu, *Despre cultură și artă*, p. 47.

Ibid., p. 49: „Tropii unei națiuni agricole diferă de tropii, de^aginele unei națiuni de vînători or de păstori (...). Acest mod de Setare, care se reflectă numai asupra corpului, nu asupra ideii unei ^{cezi}i, constituie naționalitatea ei."

ti

101

³⁷ „Poezia modernă e romantism deromantizat", susține i_{ja} Friedrich, *Structura liricii moderne*, de la mijlocul secolului al 19.[^], pînă la mijlocul secolului al 20-lea, Buc, E.L.U., 1969, p. 26.

³⁸ Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius, voi. II, p. 351. ³⁹ *Ibidem*: Ea nu știe cumcă dînsa îți servește de model

Ca să afli adevărul și nimic decît pe el.

Aceeași accepție a daimonului apare și în corespondența cu ty_a iorescu. Recomandîndu-i-l criticului pe Toma Micher, Eminescu sug_„, rează ideea unei audiții la „Junimea", prin care „Veți putea cerca p_s cale privată demonul care trăiește în acest om, după părerea mea u-, demon vîguros și armoni_{ci} mai cu seamă" (Torouțiu, Studii și docu. *mente literare*, V, p. 117-119).

⁴⁰ Nietzsche, *Op. cit.*, p. 17-18.

⁴¹ Spre care spiritul aspiră, totuși, ca spre un tărîm mîntuitor a¹ frumuseții, dar pe care nu-l poate atinge decît atunci cînd se lași stăpînit de iluzia fericirii, de credința în posibilitatea fericirii: „Și-a_„ acel moment de taină, cînd s-ar crede că-i fericire, / Poate-ar învia k ochiu-i ochiul lumii cei antice" (*Scrisoarea V*).

⁴² În variante, se „mîntuie" mistuit de propriu-i *cînt* — v. *Opere*, ed. Perpessicius, voi. III, p. 125.

⁴³ Fragmentul e îndelung exersat în variantele *Scrisorii V* — v. *Opere*, ed. Perpessicius, voi. V, p. 360-361:

Pe cînd simte că adîncul trage-n jos întreaga lume Ce atîrnă de un cîntec și de-o jale fără nume

Că rotirea ei îi taie dureros a ei cădere,

Că din jalea ei se naște armonia cea din sfere.

Cînd în sufletul lui trece trista muzică de sfere Și cînd simte cumcă lumea e atrasă de durere De tot cade, mereu cade, părăsită de-a ei zei,

Deși totul se-nvîrtește ca și-n ziua cea dentii.

⁴⁴ Thomas Mann, *Doctor Faustus*. Viața compozitorului germ* Adrian Leverkühn povestită de un prieten, în românește de Euge" Barbu și Andrei Ion Deleanu, prefată de Ion Ianoși, Buc, E.L.U., W⁶⁶ p. 229.

⁴³ *Manuscriptum*, 1977, nr. 1, p. 37-42.

⁴⁶ Informații asupra încercării de *metafizică idealistă...*, în M. Ci¹¹¹ dariu, *art. cit.*, în *Studii eminesciene*.

⁴⁷ Ap. *Ibidem*, p. 100 : „Calculul infinitesimal aplicat la toate”-

⁴⁸ *Manuscriptum*, 1976, nr. 2, p. 31-35.

⁴⁹ Eminescu, *Articole și traduceri*, ed. cit., p. 323.

50 Idem, *Despre cultură și artă*, p. 219 : „Cînd dezvoltarea litera... ajunge la punctul acela unde scriitorii își înving și-și dominează ^{tut} deși încă cu oarecare cheltuială de puteri, atunci ei scriu mai ^{ibi} 'Momentul ce precedă acestui stadiu se luptă cu o limbă încă

ră momentul ce urmează se lasă cu totul în largul unei limbi

u_arba^m

■„să deja, și stilul devine de toate zilele, hotărît.”

51 V. Tudor Vianu, *Istoria ideii de geniu* (în special capitolele *Ge-si Daimon*), în *Postume*, cu o postfață de Ion Ianoși, Buc, E.L.U., „g jțjem, *Demon la Eminescu*, în *Studii eminesciene*, p. 445-450 (sensu-le nu coincid însă cu cele pe care le urmărim noi).

52 „Dacă Hyperion ar fi apărut în amîndouă ipostazele cit aceeași -ațășare omenească, din identitatea și unitatea aparițiilor sale s-ar ii născut ideea *permanenței* materiale. Eminescu a ales cele două contraste tocmai ca să excludă orice fel de unitate în vremelnica coborîre a Luceafărului în lumea pămîntească.” v. Grigore Scorpan. *Valoarea simbolică a poemei „Luceafărul”*, în *Mihai Eminescu. Studii și articole*, ediție, bibliografie și indice de Virgil Andriescu, Introducere de G. Ivănescu, Iași, Ed. Junimea, 1977 („Eminesciana”), p. 78.

⁵³ Lucian Blaga, *Daimonion*, în *Zări și etape*, text îngrijit și bibliografie de Dorii Blaga, Buc, E.P.L., 1968, p. 224-225.

⁵⁴ *Ibidem*, *Op. cit.*, p. 227.

⁵³ Eminescu, *Proză literară*, ed. cit., p. 218-219.

⁵⁶ V., între variantele *Scrisorii V*, *Dezgust*, în *Opere*, ed. Perpessicius, voi. II, p. 328.

³⁷ Drama *Bogdan Dragoș* în *Opere complete*, ed. 1914, p. 276-292. Actul I al piesei se întitulează *Cornul lui Decebal*. Întrudit cu cornul de argint al lunii (*Memento mori*, variante) sau cornul de aur al Regelui Somn (*Mureșanu*, 1876), cornul lui Decebal apare și în *Mușatin și co-drul*, înzestrat cu aceeași putere magică de a învia lumile cufundate în moarte.

⁵⁸ Blestemul însemna, originar, o formulă magică prin care sg opîra «fixarea sorții”. Sensul se păstrează în fragmentele mitice asiro-babilo-^{ene}, unde apare sinonimia „Să te blestem cu blestem mare” — „Am ‘S-ți fixez o soartă ce nu va fi uitată ; o soartă am să-ți hărăzesc ce iu se va uita în veșnicie” (*Ginăirea asiro-babiloniană în texte*, traducere, Notițe introductive și note de Athanasie Negoită, Studiu introductiv de ^{co}stantin Daniel, Buc, Ed. Științifică, 1975. p. 86). Lipsit fiind de destin.

^{nu} poate fi blestemat.

^{o9} Tonul ironic este observat de G. Călinescu (*Opere*, XIII, p. 410),

^{ve} de în el o cauză a inferiorității *Rugăciunii unui dac* față de „ar-

zeul

ghe:

²¹anul" blestem al irrt "SaT'mis"" („Exclamațiile ironice de mai tîrziu...

102

103

■f:

t

scufundă totul”). Pentru Iulian Jura (*Mitul în poezia lui Eminescu*, p. Gamber, 1933, p. 7-19), într-o interpretare cel puțin discutabilă. ^{nu} ciunea este un blestem, declanșat, în *Gemenii*, de nedreptatea lu; *L'* molxes, dar ea rămîne „numai negarea *dreptății* lui Zamolxes, iar ^{nu} * negare a existenței și a puterii zeului” (p. 11). În schimb, sensul i ..rugăciune inversă”, cu ..violență blasfematorie”, în A. Guillerrou / . *genese interieure...*, p. 186.

⁶⁰ *Cezara*, în *Proză literară*, ed. cit., p. 76.

⁰¹ Fragmentul în D. Vatamaniuc, *Din laboratorul prozei eminei ciene*, în *Manuscriptum*, 1977, nr. 1.

⁰² *Opere*, ed. Perpessicius, voi. III, p. 325.

V I:

IV

UNIVERSURILE COMPENSATIVE

i

i!

IC

„...Privește-n juru-ți... lumea-i o feerie, Te duc prin fericire și inima-ți n-o știe”

(*Mureșanu*)

Una dintre puținele poezii citadine eminesciene care nu e nici romanță, nici satiră, *Privesc orașul* — *furnicar*, anticipează frapant, ca tehnică poetică, IMc^bapQvia»^,. Privirea neutră contemplă detașat, de sus, spectacolul mulțimii umane care trece, trece mereu, într-o succesiune de imagini lipsite de orice legătură între ele, cu excepția legăturii pe care o dă veșnica lor trecere ; urechea prinde mulțimea de glasuri și sunete care se suprapun, și ele, fără nici o legătură, fără a încerca măcar să comunice, fără a aspira să devină dialog. Senzația dominantă e aceea a multiplicității, a proliferării de obiecte, ființe, voci, care rămîn, în ciuda aglomerării umane („furnicarul”), izolate fiecare, într-o singurătate necomunicantă — necomunicantă cu ceilalți, dar necorraunicantă și cu sine, pentru că toți trec *grăbiți*,

neatenți la lume, distrați față de propria lor realitate interioară. Orașul ou „muri bizari”, „cu strade largi, ^{cu} multe bolți”, e o arhitectură stranie, care are precizia și lipsa ^{de} sens a imaginilor onirice :

Privesc orașul — furnicar —
Cu oameni mulți și muri bizari,
Pe strade largi cu multe bolți,
Cu câte-un chip l-a stradei colț.
Și trec foind, rîzînd, vorbind,
Mulțime de-oameni pași grăbind.

107

j.

t

In sunet de clopot, trec preoți

Citind a cărților cuvinte.

In urmă vin ca-ntr-un prohod

Tineri, femei, copii, norod.

Procesiunea care „se scurge-ncet” de marșul ostașilor,
urmată, în sunet de to

oe

Și tobe tare-n tact ei bat Și pașii sună apăsător ;
Lucesc și armele în șir, Frumos stindarde se deșir ;
Ei trec mereu tarra bumbum
Și după-un colț dispar acum...

O fată, un cîine speriat, un băiat fluierînd, un cerșetor orb, un hamal încărcat, ființe-imagini care se succed, fără să comunice, printre murii bizari și multimea bolților ale spațiului citadin... Bacovianismul imaginii, pe care îl dă tehnica [^]ȘLnu vi-ziuSEf[^]poetică, e anulat în ultimele trej_L_yexșJiri_ale--
poeziei:

Și orologiile bat —

Dar nimeni mai nu le mai ascultă De vorbă multă, lume multă.

„Cuvintele cărților”, recitate automat de preoți ca-ntr-un ritual ce și-a pierdut înțelesul, sunetele ceremoniale (clopotul, tobele defilării ostășești), dar mai ales mulțimea de glasuri care nu vorbește nimănui, discursul continuu care nu comunică nimic și devine „vorbă multă” — toate aceste voci absurde ale spațiului citadin care nu se pot încheia într-o limbă primesc totuși, în cele din urmă, un sens : ele sînt forme prin care conștiința încearcă să-și uite spaima de timp. Ceremonialul gol, discursul gol, cuvintele străine (cele „ale cărților”), acoperă bătaia orologiilor. ȘfafiJ[^]cj;t[^]2i\\$.3^{^^}
lui și existența socială e un ceremonial al „tregerii”, minuți^{os} organizat, menit săjdeJpovăifZ£'nnstTtntă~5£ senTtmentul tini' pului. Opus acestei uitări, poezia eminesciană este, irii atente, concentrate, a timpului. E o poezie? A e în care amin-ⁱ ". "a sau cuvîntul luptă cu „valurile vremii”. E o poezie în e orologiile devin un motiv cheie : greierii, orologii cosmici, măsoară timpul echinoxial; poezia interiorului e, în mare măsură, aceea a auzului concentrat, care caută pulsul timpului și l trăiește cu voluptate :

Și-s fericit... Pulsează lunga vreme In orologi cu pașii uniformi...

(Dormi ')

poate această apropiere între timpul echinoxial și timpul petrecut în reclusiunea pașnică a odăii dă aspectul de „natură” caracteristic multor interioare eminesciene, invadate de păianjeni, de șoareci, de bălării, care nu însemnează lipsă de confort, ci fericită acceptare a spiritului de a-și apropia ritmurile naturale ale timpului echinoxial. TjiiUu|_greieriIor---p4;elungeș— te ritmurile timpului cosmic în interioarele eminesciene și aceste ritmuri generează, direct, poezia :

Dar atunci greieri, șoareci, Cu ușor-măruntul mers, Readuc melancolia-mi. Iară ea se face vers.

(Singurătate)

Un timp cascade cade asupra noastră, simțit și îmblînzit de conștiință ;

De asupră-ți și-mprejură-ți vremea parc-auzi căzînd Ici în valuri tînguioase, colo dulce picurînd.^l

Poezia și visul se exersează în a întoarce înapoi „roata vremii”, frecînd prin ' „punctele de solstițiu” ale fiecărei civilizații, Pre timpul ei echinoxial, în care și-a gîndit zeii și și-a construit miturile (*Memento mori*). Gîndirea ~~poate reali za~~ _vgșni-S-ete£nă^tepetiție (timp echinoxial), fie ca timp tragic, al timpului mort (în *Scrisoarea I*, „Timpul mort

Ca



și-ntinde trupul și devine veșnicie"). Ca să gîndească, nător, sfîrșitul timpului, conștiința trebuie mai întîi să i_{as}g de sub imperiul lui, adoptînd, ca-n *Scrisoarea I*, perspectiv_a de ochi cosmic a lunii și abandonînd timpul prizonier în ritmurile mecanice ale ceasornicului :

Cînd cu gene ostenite sară suflu-n luminare,

Doar ceasornicul urmează lunga timpului cărare (s.n.).

Poezia, transcripție a ritmurilor temporale (*Singurătate*), corectează astfel distracția auzului și demistifică formele de ceremonial absurd, de *convenție*, prin care existența socială îndepărtează ființa umană de realitatea originară a temporalității ei. În orașul — furnicar, singur auzul poetului mai vrea și mai poate să prindă, sub zvonul de vorbe fără sens, glasul orologiilor ce bat.

Vîrsta pe care am numit-o a[^]*gîndirii critice* este, socialmente vorbind, o vîrstă a *gîndirii înstrăinate*.

Existența socială devine *farsă*, *convenție*, *teatru de păpîșe*, perpetuînd iivon-știent forme pietrificate de existență, acum lipsite de sens, ca un ritual care și-a pierdut semnificația magică. Fața devine *maskă*, sentimentul devine *convenție*, cuvîntul devine *vorbă* (*minciună* sau *frază*), sacrul număr pitagoreic devine *cijră*. Automatismul ia locul existenței autentice, pe care o mimează profanator într-un veac care se teme de vis și poezie, „într-un veac / În care poezie și visuri sunt un fleac” (*Icoană și privaz*), într-un veac al „prozei” și al sterilității "grndifiir Mimarea profanatoare a valorilor autentice este, pentru Eminescu, trăsătura caracteristică a existenței sociale. Să precizăm însă: nu a oricărei existențe sociale, căci și organismul social își are timpii săi auroral, prin excelență creatori., de care se ruP^e însă în clipa cînd mitul moare, gîndirea se înstrăinează Ș¹ „frazologia” ia locul limbajului credinței: Articolele politice ale lui Eminescu precizează termenii : societatea înstrăinată (marcată, acolo, de inautenticietatea formelor fără • fond) e^{ste}

ocietatea burgheză, opusă statului patriarhal care creștea pe . j_eea confuziei magice” între cetate și codru. Conservatorismul

olitic al gazetarului Eminescu nu e conjunctural, ci structural ^{cu} precizarea că prin conservatorism Eminescu, spirit politic lucid, nu înțelege întoarcerea la statul patriarhal din evul mediu, oricîte nostalgii l-ar îndemna într-acolo², ci ,e-autentificarea unei gîndiri politice străine (importate) în plin secol al XIX-lea. Serbările de la Putna sînt o asemenea încercare de reactualizare, de revitalizare în conștiință a rădăcinilor ființei noastre naționale. Faptul acesta i se pare lui Eminescu într^u totul posibil, pentru că (spre deosebire de

pătura superpusă", care aparține unor rase epuizate) românii sînt încă în plină tinerețe etnică, sînt „un popor tînăr, sănătos, bine întemeiat”³ ; căci „tinerețea unei rase nu atîrnă de secolii pe care i-a trăit pe pămînt. Orice popor care n-a trecut încă prin corupția și mizeriile ce le aduce cu sine o civilizație înaltă, dar în decadență, e un popor tînăr.”⁴ Campaniile... politicede- la *Timpul* urmăresc, pedepsitor, o demistificare a ffaze'oiogiei liberale burgheze, așa cum poezia eminesciană urmărește să redea ființei umane sentimentul autentic al existenței °, chiar dacă el se bazează pe conștiința tragică a existenței supusă legilor temporalității. Satira eminesciană sancționează îndepărtarea gîndirii de orizonturile gîndirii autentice, printr-un gest de violență smulgere a măștilor și de comparare cu imaginea coincidenței ideale între vis și gîndire, ceea ce dă structura biplană (de odă și satiră, spunea D. Po-Povici⁶) a *Scrisorilor*; elegia eminesciană realizează și permanentizează sentimentul existenței ființei în timp. Dar, în de satiră și elegie, poezia eminesciană caută și alte mo-

armonic, originar si autentic.

de experiențe, de astă dată

Universurile

y d& reautentiucarea existentei.

i

1. POEZIA

„Și am urmat cîntărij

„într-un secol de nimic", cînd „în lumea cea comună a visa e un pericol, / Căci de ai cumva iluzii ești pierdut și ești ridicul", poezi^s^y^ejeTdutsu[^]stenta (visul sau iubirea, deve-

nită „un lanț / Ce se-mparte cu frăție între doi și trei amanți”) și „și-a pierdut ajiunea de a exista, pentru că ea nu mai are irase adreseze („Oare glorie să fie a vorbi într-un pus- ?”). Această viziune”² ^r^2^ntului^afoeiiic. clin ^crisoare'a~ll se poate exprima doar în registrul satirei, căci „azi” devine un timp ce se iacă HpfinH jiTir”^ î» rm-nTgpj.j^fjg^ti'v-i- mimai prin toriile poeziei pot fi recuperate însă printr-o opoziție programatică a spiritului poetic față de spiritul rătăcit în istorie. Poezi^ are de^{ff}.r.ecup6'r'a.t virtuțile originare ale limbajului, în linsa■ ggiora niltf^Vli ilter””^1” n”^v;”””^ă”ii iFitisl[j']i”i”lM^A rlp'pYistpntă a poeziei e legată de posibilitatea comunicării autentice
7 — or,

marchează tocmai o fundamentală

criză a comunicării^ De aceea, spre a redeveni posibilă, poezia ”trebuie să-și creeze nu

numa^J^g^tyjji, ci sipublj^ preceptorul” ideal), pe care Eminescu îl va căuta în *Odin și Poetul*:

poezia trebuie, de asemenea, să-și recupereze pierduta substanță, coborînd spre germenele de armonie al lumilor, p^ care i-l restituie lui Mureșanu gândirea purificată prin adîn-

:ceatrcă oCj^cuperare> a spațiului mitic poeziei, /traducînd în imagini spațiile/J(marea înghețată, ”i’intele de nea etc.) teritoriul inefabil al comunicării în.ti”e bard și publicul său — divin sau eroic —, cu care se întîlneșt^ în comunitatea de limbaj a visului și a aspirației. Dar, a regăsi patria pierdută a poeziei, spiritnT^ 5arcuxge) în/

112

lumea sa,/poemul începe printr-o marcată

mai apoi, „voi”

Ei cer să cînt... durerea” med adîncă S-o lustruiesc în rime și-n cadențe Dulci ca lumina lunii primăvara într-o grădină din Italia.

însemnează

ce suspină la atingerea poeziei/dar

refuză poetulur^Bsemnează

u natingT* ce recită

versuri de-ale mele Spre-a coperi cu-expresia adîncă t'nei sîmtiri .-irlpvărat.p — niște ..mafturl.

e

însemnează^cei tjdgsgrtL^ai^Jcărora suferința captată în poe-ție (suferința autentică a poetului) le maprugaută __ înfățișarea sentimentului adevărat, „animîndu-i”. IarjCvoj/ însemnează cei carg, în deplină sinceritate, pot trăi „durerea /” Adevărată și neprefăcută ”a cîi^ăriUTsal^ntTcFse astfel de propria lor durere în plîns — în plînsut~pe” care l-au furat poeziei :

Voi le citiți, ca să puteți a plînge

— Căci prin isvor de lacrimi mor dureri.

Dar, fie că e utilizată ca ur^limbaj-mască^acoperind vidul interior al celor „deșești” (care' devin pentru Eminescu, auto-

raat, și „răi”, căci vidul Jgi^iorse viuantează de îndată etic),

devenită instrument de comuppre socială — l^ poetului, celui care^singur, Y, t, j”]iosif

tenti^taSSEietlQ__pște,

depl

ină aut

p’ Qîn sfera

comunicării

^e Posibilă-Rie soeialmentefcondamnaQa eternă singură-^~^~^TTra-^i.iii2]^J^LiJP^~^~^mS^Ici

^ocma^ ca un strigăt

care tocmai poezia o

al acestei singurătăți. Celebrînd poezia, societatea („ei” ~voi”) sacrifică

La mine,

Ce singur stau cu fruntea-ntunecată, Ce flu pot plînge pentru că durerea Ochii-mi a stors și sufletul meu aspru L-a împietrit... la mine Nimeni nu va gîndi, nici a gîndit. La ce ? Au nu știu ei cu toții Că dacă vor seca a meți-ducere Cu mîngîieri — atuneoa-oi-iavortri-De cînturi va seca...

Rătăcit într-o lume care nu-i aparține, poetul^visează; șansa &ea se smulge din acest timp străin, cufun.dîndu-se printr-^ ^nioarte ritualăjffnecul în ghețurile veșnice) în spațiul etern ”Identic sieși, senin, glacial și pur al mării înghețate^Acește* adîncuri oceanice, a căror arhitectură e cea a labirintului de nea, a căror substanță pare a fi mai puțin apa și mai mult lumina captată în structura stabilă a cristalului, a căror materie arytrura”ta eternă^ și (’frsnsp.argnța luminiscenti^ a ghetu; rijQf veșnice, ”aceste~^adîncuri de „noapte clară” sînt adîncuri Le lumii (conținînd în germene și reflectînd armonia de imens cristal a cosmosului) și, totodată, adîncurile cosmotice ale ființei ce. se regăsește și se eliberează de opacitatea risipirii ei în. timp (de „întunecarea” ei întors spre sine în cea

mai vrseaz*ă\șâ ^
^irânsparenta raclă pe care și-a construit-o el însuși Marea înghețată era mormint și, în
același timp, spațiu^ >.resuiețioi intru eternitate jrpms consolator, în variante^ poemei
r~"fj}IXii\\ pn^tnlm' rebel, b ^^^

Poetului

fi(?i?si

p" "

.ș-blf

mat pe zei — i se promite acolo o nouă vedere, vederea
rilor lumii, pe care oceanul-mormint are să i-o dăr Ș.fi?"
îngropat, la apus, în adâncurile Mării înghețate, o: ^

114

vor renaște într-o privire cosmică, spre a contempla joreală și „stolele lucitoare”. În *Odin și*
Poetul, inte- uur al ghețurilor veșnice nu j

nă,

ei ca^_fL_aspirație a spiritului însingurat

în

O, mare, mare înghețată, cum nu sunt De tine-aproape, să mă-nec în tine ! Tu mi-ai desehide-a tale porți albastre, Ai răcori durerea-mi
înfocată Cu iarna ta eternă.

Treptat, conștiința visului (circumstanțierea prin optative) se spa^mTuI real e îndepărtată si, odată cu
apariția lui Decebal la masa lui Odin, visul se instaurează cu j^ dintr-o
etapă istorică a gândirii înstrăinate — își descoperă adevărul său adînc, recuperîndu-și vîrsta gândirii
mitice :

Și zeii mîngîind lungele barbe, Nălfînd privirea-n bolțile antice Spre a-și reaminti dulci suveniri, *M-ar asculta* spunînd de lumea Cea de
pitici, ce viermuiește astăzi.

Dar un bătrîn ce sta-ntr-un colț de masă *Ridică* cupa lui cu mied... (s.n.)

fatîlnindu-l pe Decebal (sau creîndu-l în visul poeziei), poetul ^f^d_efinitiv admis în spațiul divin și
existența lui îșj_JȚecu-perează acum sensu_j din începuturj_j

Am răsărit din fundul Mărei-negre, ■ Qa un lucefăr am trecut prin lume, În ceruri am privit și pe pămînt Și-am coborît la tine, mîndru zeu,
Și la consorții tăi cei plini de glorie.

. i De cîntec este sufletul meu plin. ■ ;

"_ . ^

115

i

! !

Apollo *narflief* OăMi^— zeul oarejifip -^este si zeul care viu decă durerea ^^a^ji/Impărtășindu-se_
ritualic, din cupa CII auroră a zeilor, pgețujjiLJ^ se ^g^văluie structura limpede imperiului
adîncurilor și sen^j)jt_ aBffliifiif ifflinii^Llft'H^f^i care nu se află în sfîșiere și rupere, ci în (seninătate^,

|

— „Sărman copil — zice bătrînul zeu —, De ce răscolești tu toată durerea Ce sufletul tău tînăr a cuprins ? Nu crede că-n
furtună, în durere, În arderea unei păduri bătrîne, În arderea și-amestecul hidos Al gîndurilor unui neferice , E

frumusețea. Nu — în seninul,

în liniștea adîncă sufletească, Acolo vei găsi adevărata, Unica frumusețe...

...Din cupa mea de aur bea auroră ^ Ș-între seninul blîndeii diminețe În pieptul tău.....

Și-atunci să cînti ! Vei ști ce e frumos".

În „noaptea clară” a zeilor din adînc sînt labirinte de neaua, cu „coloane nalte, bolți arcate splendid”, a
căror umbră luminoasă e captată în versuri ce prelungesc în ecouri infinite orizontul printr-un joc al
vocalelor lungi (ca un joc de ammare a marginilor lumii), legate prin obsesiva repetare a lichidei ! •
„Prin ele lune lin ardeau...”

f întrupare supremă a visului apolinic proiectat în limbajul n^ tologiei nordice, zîna care cumulează
funcțiile de simbol a-poeziei, al frumuseții și al iubirii, e o „Valhaidă” ce corespunde, peste timp,
Vlahaidei celebrate, încă stîngaci, în prima variantă a poemei *Serata* și devenită, apoi, Ondină.

Zeifa din riul lui Odin j^_un __, blînd copil al mării — Odin^ blînzii sînt zeii lui care știu
rîde __cu _

116

morții în adîncurile cadențele poeziei :

.....o copilă dulce-înalță

Subțire cn-utruparea unui crin. Frumosu-i păr de aur desfăcut Cădea pîn'la călcîic, haina-i albă Udă părea de moale — strălucită Cuprindea

membrii ei dulci și zvelți...

Blindă și dulce, (Vghaida, din *O din și Pochl-pnaiTă așadar însemnele divinului*) jsl ale poeziei, / Coborînd dincolo de durere,

HinCOIO de fnvii'nă" Ho firii'ir,"iisi -"o aTmMOTIi hi'rtng al gin-

durilor", poezia descoperă simburile ...Juminiscent din miezul lumilor/ imaginea'apolinica a trumuș^tri■.dl~7noaptea clariei a ^înarrkn-yPierdut în istorie, înmormîntat sub opacitatea timpului ce crește, Odin reînvie în spațiul mitic al poeziei. S^în-vie *senin, rîzuid*, înpreună_c-u erqii_dacici și cu zeii nordici, al căror surîs blînd luminează adîncurile conștiinței ⁸(JPoeziaftiu e expresia spaimelor_subconstientului^_ci a luminii cosmotice din. adîncuri

Tn ^pațini..^întpni lip' j^j află salvarea și Andrei Mureșanu, în ultima, variantă a noemei (18761. ale cărei prime înfățișări,

dominate de iripolnpia nasnnfTsf?. le'-âfn.....i'if'm'ârit Hpia. ^fl^tjT'ă

la 1869, politico-filozofică la 1871, poema dramatică *Mureșanu* ^{sc} emanfipeaza în ultima vârf5ntar de orice aluzie istorică. Ta-

I al poemei se desfășura (la 1869 și 1871) într-un peisaj „de o romanticitate sălbatică” : stînci surpate, „brazi ^{aca}țați de vîrfuri de stînci, unii frînți și răsturnați de vijelii și ^Qrente”, „turnul vechi și negru al bisericii” unui sat ale cărui «^{lu}ine încă fwmegîndc” susțin simbolic sensurile naționale și ^{ot}ice din durerosul monolog al lui Mureșanu. În ultima vari-^{nta}, indicațiile de decor atenuează excesele alegorismului..romantic și elimină-aluziile la istoria recentă a Ardealului, tran-^{ior}mînd meditația „naționale.” a eroului într-o serie de neliniș-

117

ifiwtitoare întrebări asupra condiției umane. Acțiunea e plasatJ acum într-un spațiu stilizat, marcat de însemnele *vechimm* \$■ ale timpului captiv în orologiul din turnul de piatră, în car„se zbate miazănoaptea” — dar nici un sat fumegînd nu rr^ aduce aminte, în acest peisaj al singurătății, de pulsul istoriei

•/. Erou național și profet al luminii în prima variantă a poemului

£ demon, salvat prin credința în destinul eroic al neamului său în a doua, Mureșanu este acum o ființă aflată la cumpăna tim,

° • pului, la ora 0 a miezului de noapte, la vama dintre somn și trezie, dintre viață și moarte. „Ochi treaz”, gîndire torturată de marile întrebări privind sensul vieții și al suferinței umane Mureșanu urmărește, cu luciditatea damnată a demonului, sîm. burul lumii, care e răul, refuzîndu-se somnului, fericitei regresiuni în „regia gîndirii nenființate” la care s-ar putea ajunge prin „gînd fără de ființă” (adică prin gîndirea liberă, ne-reali-zată în ordinea existenței). „Regia gîndirii nenființate” este tă-rîmul deplinei libertăți, al gîndirii în stare de pură potențialitate, în care* puterea divină (ce nu și-a vădit, încă, vocația răului) poate întîlni gîndirea umană creatoare.

în turnul vechi de piatră cu inima de-aramă

Se zbate miazănoaptea... iar prin a lumii vamă

Nici suflete nu intră, nici suflete nu ies ;

Și somnul, frate-al morții, cu ochii plini d-eres,

Prin regia gîndirii nenființate trece

Și moaie-n lac de visuri aripa lui cea rece ;

Cu gînd fără de ființă a lumii frunte-atinge —

În minte fericirea, mizeria i-o stinge.

Cînd totul doarme-n zvonul izvorului de pace,

Un ochi e treaz în noapte, o inimă nu tace.

Fascinată de imaginea răului universal, gîndirea trează a eroului demonic descoperă înfățișarea de demon neputincios a demiurgului condamnat să creeze, perpetuu, lumi închinat^{silnet} rinței, dar incapabil să le dăruiască moartea, negîndu-și creați Blestemul și batjocura se întîlnese în monologul eroului, a căi* gîndire a atins limitele ultime ale disperării :

118

J

Te blestăm, căci în lume de viață avui parte ! O, fulgeră-mă numai... o, joacă comedie, Comediant bătrîne cu glas de vijelie !

Puternice, bătrîne, gigante — un pitic, Căci tu nu ești în stare să nimești nimic.

Peste disperarea gîndirii se ridică însă glasul legănător al viselor, cîntecul faustic al elementelor care trebuie, aici, nu să re_inchege ființa din începuturi, ci să o sustragă lucidității gîn-dului și să-i dăruiască imperiul iluziei — al visului, al somnului, al poeziei —, adică să-i permită accesul în „regia gîndirii

nenființate". Căile spre tărîmul armoniei sînt vegheate de Regele Somn și accesul se face printr-un descântec de uitare :

Lună ! Soră ! pe-a lui frunte Stai și farmăcă gîndirea, Să trăiască-n vremi cărunte Și să-și uite toate firea. Du-l pe tărîmul vechi al mării, Fă-l călugăr trist și slab, îl închină lin uitării, Dă vieții alt prohab...

Fața onirică a lui Mureșanu, călugăr „închinat uitării", se va plasa sub semnul „gîndirii fermecate", adică va descoperi pierduta stare de *farmec* din vîrstele aurale ale existenței. În tabloul II, dominat de magia Regelui Semn, peisajul se transformă într-un spațiu oniric, cu imense întinderi marine, cu un templu-doniă-mormînt ruinat, cu insule-sarcofage acoperite de «poiene urieșești" care răsar și se scufundă din nou în apele Primordiale, celebrînd, în „dulcea voluptate/ A nopții-adînci", ternul ciclu al nașterii și al morții. O vegetație uriașă, o ex-P'ozie lux-uriahtă de fructe, de flori și de arbori (unii, cu în-Sertline thanatice) acoperă insulele-sarcofag, aplecîndu-se înspre Pele care sînt, în același timp, materie primordială, oglindă ^{lu} milor și spațiu mortuar : »

r

119

Se leagăn visătorii copaci de chiparos

Cu frunza lor cea neagră uitîndu-se în jos În ape... Iar prin crengi de-un verde-adînc de jale Se-ogîndă-n apa-albastră de aur portocale...

În „noaptea clară", codrul învie în sunetul cornului de aur al Regelui Somn, care trezește duhurile pădurii într-un fel ^ shakespearian regat al zînei Mab, transpus în registrul univ-ersului mitic al Daciei : „Chipuri rătăcite din lumea solitară/ \ codrilor", „genii șagalnici", „zimbrii zînei Dochii", „caii albi ai mării", „duhuri cu suflet de miresme" înfloară noaptea cu străfulgerări de lumină și cu atingeri imateriale :

Zburați prin crengi negre ca străvezie iesme,

Cu sunetul de pășuri s-aducă pasul nuina.

Pe corpuri albe haină de diamantină brumă

Să scînteie în umbră, să spînzure feeric —

Treceți încet prin aer călcînd pe întuneric.

Cornul de aur al Regelui Somn are virtuțile magice ale cornului lui Dcebal din *Bogdan Dragoș* sau din *Mușatin și codrul*, unde pădurea — oare e o cetate „întunecată" de somn și cufundată în vrajă — știe că vraja va fi ruptă cînd va răsună cornul regelui dac,

*•. 'ăci la sunetul de corn,

'oate-n viață se întorn.

«•

Virtuțile sale sînt similare virtuților cornului de argint al lunii, care învie vechea împărăție a codrilor și apare asociat p variantele poemei *Memento mori*) cu momentul reintegrării¹¹ cosmice prin moarte :

Aș vrea ca la-a mea moarte pădurile să-nvie În toată-a lor antică și sfîntă măreție. Imperiu să devie, regina din stejar Puternică în lume să redevie iar.

Fiindcă vreau, părinte, o-ntreagă-mpărăție

La moartea mea cea tristă din noapte să învie,

120

Și fiindcă simt că viața-mi curînd se va sfîrși, Ți-încredinț cornul lunii — să-l suni, cînd voi muri. ⁹

pe mările somnului, Mureșan, încoronat cu ramuri de fag, plu-țe. — asemenea z.eului LNjor — în barca trasă de lebedele, sacre, păsările sfînte ale morții din mitologiile nordice. Mîn-țuit de demonia gîndirii treze, Țlozoful dezgusT^~cecîeăz3~pu-terii magice a visului, a iubirii și a poeziei, reeîștigînd senti-mpntul jjiertut: _al_ armoniei cosmice. Din acest moment, eroul faustic al lui Eminescu își regăsește condiția lui primă — aceea de poet — și se dăruiește voluptății cîntecului. Pentru Mureșanu, ^omrxJH nu este decît o cale de purificare a gîn-diriL de recuperare a virtualităților ei creatoare si de reîntoar-cere înspre magia verbului poetic. Cîntecul său atrage „din noaptea neființei" imaginea frumuseții perfecte — „Chipul" adorat, „Cu păru-n flori albastre, pe frunte-o stea de foc", care nu e decît „umbră a cîntării". Cîntecul său trezește surî-sul dureros al batonului Demiurg obosit și-l inspiră „de cugetă lumi nouă". Cîntecul său concurează puterea creatoare din începuturile lumii și-i corectează erorile din clipa cînd pășeste, condus de Somn, în „regia gîndirii nenființate". Sub semnul morții-naștere (insulele-sarcofage), îngînat de glasul Sirenei ce promite iluzia fericirii, Mureșanu trece purificat prin peisajele luxuriante și lunecătoare ale somnului, grele de conotații thana-tice, și își descoperă mîntuirea în cîntec ¹⁰. Cîntecul nu mai sste însă acum un imn pașoptist al „deșteptării" ; dimpotrivă, el se naște din apele somnului, legănat de glasul regăsit al elementelor primordiale, îngînat de pasul duhurilor străvezii din °odrii treziți în noapte la sunetul cornului de aur și fermecat Q vocea Ondinei, duh al elementului acvatic. Cîntecul regăsit somn, } n tărîmul liber al gîndirii nenființate,

descoperă dăruiește ființei armonia platoniciană a lumilor din înce-

dePăsilld flftt'pi cnf prinți Hp a pyjdaînniv-pvgiil in-

121

♦!►

stl tuit de răutatea divină.

2. SOMNUL ȘI MOARTEA

„Mereu va plînge apa, noi vom dormi mereu*

(O, mamă...,

„Structural romantică,, opera lui Eminescu (susține G. Călinescu) are două limite între care pendulează : sentimentul nașterii...șL-sentimentul morții. (...) Toată existența cuprinsă între cele două coordonate are o mișcare somnolentă, și cînd nu aparține de-a dreptul regimului oniric, ea capătă cel puțin forma tipică a visului. (...) Locul visului e somnul, și e curios a vedea cît de mult a cultivat poetul acest început de extincție a conștiinței." ¹¹ Acest început de exstincție a conștiinței este însă, de fapt, în marile poeme eminesciene — consideră Ion Negoitescu —, „o altă trezie, mai grea, mai originară, în care sufletul își recîștigă unanima substanță" ¹². Am adăuga : somnul nu e numai anestezic al suferinței, sau oale de inițiere în unitatea cosmică primordială ; gîndirea din vis este, în primii rînd, o gmdire_řarg_si-a redobîndit libertatea. Ii~aceea. prin poezia eminesciană trece adesea, cu fața de o paloare marmo-reană, cu fruntea încununată de flori de mac, cu bucle lungi și blonde, cu aripi de argint ce „sună" în zbor, cu cornul de aur care trezește pădurile, umbra suavă a îngerului sau a regelui Somn. „Beat de a visului lungă magie", feciorul de împărat fără stea din *Povestea magului...* era purtat de îngeru! Somn în zbor voluptuos spre „stelniul plai" — și „*suflete liber* (s.n.), privirea sîntită" descoperă legile armoniei lumi" lor astrale. Sentimentul de libertate pe care-l dă visul este explicat, în *Mureșanu*, prin capacitatea lui de a ieși din hotarele universului instituit și de a pătrunde în structurile P^o tențiale ale lumii, în „regia gîndirii nenfii

Născut din adîncurile somnului, ^îafăișaj^a __cîntecuhilLumile din vis sînt asemănate, în t^o *vestea magulu^caLutor în stele*, cu lumile create în poezie

■ndirea genială Gîndirea din vis e așadar consubstanțială gîndirii demiurgice, și visul ar fi o intermitentă stare de genialitate a ființei. În *Epigonii*, una dintre înfățișările mitice ale oo'eziei (reprezentată prin Alecsandri) era aceea de instrument min care se exprimă visul cosmosului („Visul apelor bătrîne șj a stîncilor cărunte.."), căci lumile eminesciene trăiesc cu vocgția universală a visului : „unde visează spume", pustia Egiptului își visează „gîndul de" piatră", Memfisul, Nilul e înecat în veciniei visuri", Grecia e un „vis al mării calde" și, în general, civilizațiile din *Memento mori* se nasc împlinind un vis cosmic și decad trădîndu-l. De aici, sinonimia între *vis* și *gîndire* din operații Eminescu, sinonimie semnalată de Șt. Oazimir ⁱⁱⁱ. Este vorba însă de o sinonimie parțială, căci, dintre formele gîndirii, visul poate fi echivalat cu ceea ce am numit (în termeni eminescieni) „gîndire fermecată", cea pe care des-cîntecul Somnului din Mureșanu o instituie prin magie selenară („Lună, Soră ! Pe-a lui frunte/ Stai și farmăcă gîndirea..."). În accepția lui majoră, Somnul jste, așadar, calea pe care gîndirfa_(gîndirea din vis) își regăsește libertatea și forța ei demiurgă, ființa redobîndește starea pierdută de *farmec*, iar universul redevine feeric și muzical, asemenea lumilor organizate în modelul cosmologic platonician. Sensurile secundare ale visului sau „visării" ca *reverie* ¹⁴ semnifică încercări ^ale gîndirii de a-și redobîndi libertatea stăvilind agresiunea *^umii „înființate". Reveriile adolescente evocate în *Scrisoa-re & II* sînt asemenea proiecții ale stării de farmec asupra lumii celei aievea :

Atunci lumea cea gîndită pentru noi avea ființă, Și, din contră, cea aievea ne părea cu neputință,

lar privirea visătoare a tinerilor eroi eminescieni dezvăluie în. un spațiu ascuns al „farmecului": Ochii migdalați ai lui

Di

ioni,

Pe

iu.,în. orbitele lor (...cu) acea intensivă voluptate

°are o are catifeaua neagră", pierzîndu-se în „acea inten-

122

123

n *

1.

r l

■ : ■■■

sivă visătorie care stă câteodată atât de bine băieților¹⁵. C gîndirea trează pierde însă capacitatea de a visa, cînd ea se monizează descoperind răutatea divină, spațiul oniric de\ singurul teritoriu posibil al visului și principala cale de toarcere spre armonia din începuturi a lumilor, în care fii_nta se integrează prin starea de *jarmec*. Hy per ion, steaua interzisă nu i se poate arăta Cătălinei decît în vis¹⁶. * Smt cu totul excepționale cazurile în care visul nu e, \x opera lui Eminescu, decît o prelungire și o repetare a existenței treze. Ieșiți din circumstanțierile spațiale și temporale,

. ajunși pe lună (astrul magic), adică în inima de vis a universului, impunînd în vidul cosmic arhitectura gigantică dictată de propria lor gîndire, eroii din *Umbra mea* adorm împăcați, *visînd ceea ce au*, căci somnul lor „nu era decît o repetare „magică a vieții (lor) fără dorințe”¹⁷. Această coincidență ideală între vis și realitate e un caz de excepție într-o operă care postulează, dimpotrivă, perpetua depășire a realului prin vis și prin gîndire. Situația din *Umbra mea* e reluată în *Sărmanul Dionis*, dar e reluată aici în termeni caracteristici eminescieni, adică în termenii unei gîndiri în care visul transcende întotdeauna realul, chiar dacă „realul” nu e decît o proiecție materializată a unui vis anteriorj^în paradisul selenar din *Sărmanul Dionis*, visul nu mai e repetarea magică a existenței treze, ci el dezvăluie o nouă treaptă a organizării cosmice, inaccesibilă arheului : templul păzit de ochiul lui Dumnezeu și de ininteligibilul „semn arab”¹⁸

Celui „nenăscut în timpul său”, celui răătăcit într-un timp istoric străin, visul îi va oferi imagini paradisiace compensa-tive, ca o îndepărtată solie a patriei sale cosmice, a stelei sale moarte. Destinul lui Tona a Nour e marcat de trei mari visui-

.....^nrp trftnnfirnrpfl^ă. trei momente de supremă *,
ferlnța aie existenței sale, traducîndu-le în limbajul arrrioni* cosmice :f la moartea mamei sale, Toma Nour, copil, adoar«^{ie} pe mormîntul proaspăt și se visează pătrunzînd, cu înfățiș^{alte} ■
124

gelică, eliberată de povara lutului, în grădinile paradisului : Raza cea de aur se suia cu noi... am trecut printr-o noapte j nouri, prin o zi întreagă de stele, pîn-am dat de o lume de miros și cîntec, de-o grădină frumoasă deasupra stelelor. Copacii erau cu foi de nestimate, cu flori de lumină, și în loc de mere luceau prin crengile lor mii de stele de foc. Cărările gradinei acoperite toate cu nisip de argint duceau toate în mijlocul ei, unde (...) sînți în haine albe (...) cîntau cîntece de prin vremile de' pe cînd nu era încă lume, neci oameni...”¹⁹ ■ La moartea iubirii^ adică atunci cînd» Poesis — silită de mizerie și suferință — îl trădează, Toniă Nour încearcă să se sinucidă și-n _aces'L.ȘOTrin semimomrtuar, își visează iubita, absolvită de păcat, în insulele morții, care sînt, poate, Insulele fericirilor, miticele Isole lontanale Renașterii. Ca și în primul vis, accesul în spațiul sacru pare condiționat de o moarte rituală : „Murisem ! M-am trezit deodată într-un codru verde ca smaragdul, în care sfîncile erau de smirnă și izvoarele de ape vergine și sînte. Printre arbori cîntau privighetori cu glasuri de înger (...). In depărtare vedeam o dumbravă de aur care cu freamătul frunzelor sale cînta o melodie molatecă și lină ca aceea a undelor adormite. (...) Rătăcii ce rătăcii prin pădure, pînă dedei de un rîu cu undele de argint, în mijlocul rîului o insulă încungiurată de ape — cu păduri și grădini din a căror mijloc se ridică la ceruri o biserică naltă cu cupole rotunde — toatăjde aur gravat. (...) în biserică nu era nimeni]°s, ci numai sus în cor cîntau călugărițe cîntece de mort. (...) Rezemată de-o coloană, drept în fața mea, stetea o față palidă^{cu} fața ca marmura cea vînată... ea-mi zîmbi trist și-mi făcu, „^{cu} mîna... Era Poesis...”²⁰ In sfîrșit^ia moartea Măriei (ima-ș^{le} simbolică a martirajului națiunii române din Transilva-*> ^'^^yjsul^transfigurează insuportabila suferința dezvăluin⁻¹ -sensul mîntuitor : în vis, cerul se dēScJ3ldē_ fēște pămîn-^ii^JJ^se ale unei patrii..martirizate; o ploaie de meteoriți^{cle}. construind un fel de pustie cetate semicelestă, protejată,

licM

/

ca de un duh al locurilor, cje^jumbra angelică a Măriei : „Ceru era senin ca o boltă de smarand, susținută (...) de oglinzile cek verzi și resăltînde ale mărilor... numai într-un loc cerul p_{are}. dogorit și ars și (era) o mare gaură-n cer, din care cădea /■ pămînt pietre (...ce) formau, pare-eă, lîngă Mureș, ruinejî unui oraș pustiu, nelocuit de nimeni, ars (...) Deodată păfru ^ lumea se-nsenină. (...) Aerul tot era ,de lumină de aur, — tottf era lumină de aur, amestecat cu gemetul lin și curat 5; arpelor de argint în minele unor îngerî ce pluteau în haine de argint, cu aripi lungi, albe, strălucite prin întinsul acel impe-riu de aur...”²ⁱ

atructura spațiului oniric se recunoaște în basmele emi- nesciene, și în special în *Făt-frumos din lacrimă*. Făt-frumos e prințul care cunoaște două nașteri divine (pij T

|.

/\ Fecioarei, a doua, din porunca Domnului, care rametamorfo-^ "' zează izvorul în ființă umană). Lumile prin care trece ca să împlinească încercările rituale din poveste, sînt departe de a avea caracterul neutru al spațiului ^Jiar'basmele populare. La Eminescu, lumile de basm poartă caracteristicile spațiului oni-riCj vidulTdin vis, nesfîrșitele întinderi ale mării sau ale pustiei, străbătute în cavalcadele~"s"păîmei. Iată' palatul din insulă al împăratului vecin, tînărul și melancolicul frate de cruce al lui Făt-frumos : peisajul se constituie din elementele caracteristice ale spatiuiTiwvnrir orpiripscian • luna, (j.ppl.p.....(aici. lacul) foarte ^pnip^^.fnart'? alh^aftif^ _prunduite cu nisip __ auriu, jTery! senin, de un albastru intens noptatec, insula cu pădurea de smaragd, în centru -palatul Icare ar putea fi o biserică, un templu, o masă altar etc.) de o albeață marmoreană, strălucitoare, reflectat de apele lacului ce dau impresia unei ogli^{zi} de argint, în interior săli cu un cromatism ritualizat (au^f §¹v argint) și, peste tot, o mare, o adîncă tăcere (din care se na⁵Ci în visurile propriu-zîse,--pitrtiTI~cte~ îngerî diafani și cîntec^e joase, monotone, asemănătoare ritualului funebru din slu] ortodoxă²²). în grădinile Ilenii, florile au luminiscente oniiⁱce

S4.-----
126

Florile erau în straturi verzi și luminau albastre, roșie-îchise "■ albe> iar printre ele roiau fluturi ușori, ca sclipitoare stele ' aur²³. T-a moartea Mumei pădurii, universul, cutremurat pocal iptic, pare torturat de "" ,nțmar ■ ^Cerul^ încărunți jjs-ouri- (■●●) Șerpi roșii rupeau trăsînd poala neagră a norilor, ■jMttypăreau că latră, numai tunetul cînta adînc ca un proroc al perzărei." ^{2k} Urmărit de^ Genar, Făt-frumos are mișcările inoi, vătuite și ineficiente din __ vis ; „Apoi li se păru că nu mai pot mefge7 asemenea celor ce vor să fugă în vis și cu toate aceste nu pot"²⁵ - Pădurea crescută din peria aruncată de Făt-frumos este „înfiorată de un lung freamăt de frunze și de un urlat flămînd de lupi" ; deasupra, „luna palidă trecea prin nourî surî ca o față limpede prlnjnijlocul. unor _yise tulpure și seci" ^{2c}> Din năframa aruncată în urmă se întinde nu un obișnuit lac de poveste, ci „un luciul întins, limpede, adînc, în a cărui oglindă bălaie se scălda în fund luna de argint și stelele de foc", deasupra căreia „cale de două ceasuri — pierdută în înaltul cerului — .plutea încet, încet, prin .albastrul tăriei, miazănoaptea bătrînă cu aripele de aramă" ²⁷. întinderea verde a mărilor, albastrul luminiscent, de vis, al cerului noptatec, întinderea nesfîrșită a pustiuirilor răscolite, în miez de noapte, de procesiunile morților care urcă la banchetele din lună — acestea sînt spațiile onirice prin care trece prințul născut din lacrima Fecioarei.

Dacă reveria erotică e tratată uneori în termenii ironiei ^- ^^mantjjj^nqrd/idui sau, în alt registru, aparte-urile pline d? umor ale batonului Roman, traducînd în bună proză româ-ⁿescă monologul incandescent al îndrăgostitului Bogdan din . °9dan Dragoș), /fidila eminesciană se înscrie cele 'mai adesea^{la} Perimetrul [spațiului oniric,y unde somnul îndrăgostiților e ^eheat de rotirea „auritelor zodii" (Sara pe deal, Ecb). Cuplul

descoperă calea* spre spațiul protector al codrului, în care se ^tegrează, încredințîndu-se armoniei sale narcotizante, nin-

127

/

sorii dulce mirositoare a florilor de tei, și întîlnindu-se în cu visul etern al pădurii :

Vom visa un vis ferice, Ingîna-ne-vor c-un cînt
Singuratece izvoare,
Blinda batere de vînt ;
Adormind de armonia Codrului bătut de gînduri, Flori de tei deasupra noastră Or să cadă rînduri^rînduri
(*Dorința*);

Adormi-vom, troieni-va Teiul floarea-i peste noi...
O, priviți-i cum visează Visul codrilor de fagi Amîndoi ca-ntr-o poveste...,
(*Povestea codrului*)

În ritmul blînd al unui cîntec de leagăn, somnul păsărilor. suspinul izvoarelor, liniștea codrului, plutirea tăcută a lebedelor încheagă sub lună, „în a nopții feerie”, un univers de „vis și armonie”, în care îndemnul la somn devine descîntec de integrare (*Somnoroase păsărele*).

Tot un cîntec de leagăn este, în frumoasa lectură a U¹ T. Vianu, O, *mamă...*, — dar „un cîntec de leagăn pe car? poetul, stăpînit de amintirea mamei, și-l murmură înaintea marelui somn al morții” ^{2H}. În începuturile creației eminescienei moartea iubitei dezvăluia lipsa de sens, caracterul absurd & existenței, și îndemna la revoltă demonică :

La ce ?... Oare *totul* nu e nebunie ? Au moartea ta, înger, de ce fu să fie ? Au e *sens* în lume ? Tu chip zîmbitor, Trăit-ai anume ca astfel să mori ?

128

De e sens într-asta, e-ntors și ateu, Pe palida-ți frunte nu-i scris Dumnezeu !
(*Mortua est !*)

Dar, încă,jii»-^Mailiif[_esfJ_1_ moartea se dezvăluie (nu gmdirii, ci spiritului vizionar) și sub o altă înfățișare a sa : la ceas de vrajă, ea apare ca reintegrare a sufletului liber (umbră de-ar-gint strălucită) în feerica armonie cosmică :

Te văd ca o umbră de-argint strălucită, Cu-aripi ridicate la ceruri pornită. Suind, palid suflet, a norilor schele, Prin ploaia de raze, ninsoarea de stele.

O rază te nalță, un cîntec te duce, Cu brațele albe pe piept puse cruce, Cînd torsul s-aude l-al vrăjilor caier, Argint e pe ape și aur în aer.

În variante, feeria mortuară, cu cromatismul ei ritualizat de aur și argint din *Mortua est!* lipsește, înlocuită doar de ampla retorică a unui discurs funebru ; și totuși, o intuiție poetică de factură mioritică, abandonată mai apoi, luminează monumentul funerar tradițional din *Elena* :

Că astăzi de-un cîntec la ceruri răpit La nunțile lumii e binevenit. ^

Ca un „caos de lumină” apare moartea în oda funerară *La Moartea lui Neamțu*. Din „negura de vremi” străbat vocile ^e sirenă ale morții — glasul mamei (*O, mamă...*) sau glasul iubitei (*Din noaptea...; O, dulce înger blînd...*).

Atunci cînd gîndirea demonizată descoperă că viața e un carnaval al morții (*Rime alegorice*), poezia însăși priește valoarea de monument funerar, ce cuprinde și „disimu-â» sîmburele ei ascuns, substanța ei ultimă, care e moartea :

Ele samănă, hibride, Egiptenei piramide :

129

Un mormînt de piatr-în munte
Cu icoanele cărunte,
Infri-nuntru, sui pe treaptă, , Nici nu știi ce te așteaptă.
■ Cînd acolo ! sub o faclă
v/_ - Doarme-un singur rege-n raclă.

(*Cu gîndiri și cu imagini*)

Gîndirea demonizată a lui Mureșanu, ca și cea a eroului din *Rugăciunea unui dac*, știe că aspirația sa spre neființă e un vis iluzoriu, pentru că metafizica voință de a fi anulează imperiul morții, care se înscrie în existența circulară a lumilor ca rezervor de vieți :

Ce afli-n lume ? Mii de generații, Popoare mîftdre sau obscure nații De mult periră și pe-a lor cenușă Trăiește... cine ?... ei ! înmormîntații.
Moarte și viață, foaie-n două fețe : Căci moartea e izvorul de viațe, Iar viața este rîul, ce se-nfundă În regiunea nepătrunsei cete.

(*Rime alegorice*)

Ca și cel instruit de Șeherezada în *Rime alegorice*, Mureșanu află în imperiul somnului că nașterea și moartea sînt înfățișările gemene din care se încheagă nu numai suferința, ci și armonia lumilor, ca-n imaginea insulelor-sarcofag invadate de beția vegetalului. În stingere și naștere — spune Isis în *Avatarii faraonului Tlă* — se află eternitatea. Adormit pentru ini'-de ani în adînourile piramidei, Tlă se' va trezi sub înfățișarea cerșetorului Baltazar din Scvilla, vindecăt prin somn catalept^{lii} de nebunie. Se va trezi avînd în mînă cheia de aur a pi¹ⁿ³ midei, care e și cheia subteranelor din palatul maxcJai[^]

dublul lui Baltazar. Și tot din somn cataleptic se ^ trezi la existența de avatar a Llui..IE]iuși~A»gele,-
*einnodii^{ic}; ca-n vis, peste milenii, existența faraonului mag din ^

130 /

gp între somn și moarte, catalepsia e (vizibil în cazul lui a_ltazar-Bilbao) calea pe care conștiința avatarului se regăsește ینه, parcurgînd cercul demonic al lui Isis, adică scara reg-
 ۰rilor. Cerșetorul nebun se visează „un grăunte mic în rnij-locul unui gălbenuș de ou... Prin albuș el vede numai de ۰ur-۰mپی'ejur coaja oului și se zvîrcolește ca o furnicuță în centrul lui. (...) Apoi se simți din ce în ce crescînd, acu aripele-i erau mari... era cucoș.”³⁰ ۰l ینگینا, cu aceleași ciudate sunete pătrunse de o memorie care lui ۰i e străină, o cioară („Crr ! tiă ! tlâ ! tlâ ! crr!”), un brotăcel („tlâ ! tlâ!”) și un ۰t۰nar (bzz ! tlâ !”) și ۰i. răsuiTă ۰n ۰n;ech^ ۰j^ij2ej: de greier, mq^”i”r۰l timpul cosmic și prevestind trezirea rnnsti۰n۰ci. Treptat, gîndul se ۰ncheagă smulgîndu-se din abisuri de ۰ntuneric, din abisurile care coboară, dincolo de ۰ntunecata piramidă, la scara ființelor negre a۰t۰rnate de cercul lui Isis۰Din ad۰ncuri, conștiința urcă treptat, pînă izbucnește în lumină, în prima ۰ntrebare : Cine sînt eu J”. Tlâ/„o antică coroană de rege”)/abia ۰ntrezărit în ad۰ncurile memoriei, și Baltazar, care se confundă, lipsit de conștiința identității, cu natura (simțindu-se germene pur de viață în miezul oului), sînt imagini fugare pe care memoria le ۰ngroapă și, cu prețul acestei parțiale uitări, Baltazar devine marchizul Bilbao. Lumile cuprinse de cercul demonic al lui Isis nu cunosc așadar moartea, decît ca un prelung somn cataleptic din care ۰ființe cu memoria umbrită de somn ^Lcondamnate să se trezească mereu, pentru scurte răș ۰tim-E suferință,
 ۰n ultima etapă a creației eminesciene, asfirația, ۰șEre ^moarte pu ۰mai e un.iĂ-erșaj^۰șe۰e af ۰jxtinjiă a lui Mureșanu,
^mic ۰ visul ۰ntoarcerii lumilor în neființă : pale doar oboseala ^n”Științei ۰ndiicukiale —V setea zadarnică n^ (regags, V ۰ lui >n sau visul reintegrării cosniice ۰dinj\jflj *am ur*

Hy_p

Or- Parte din variantele acestei ultime poezii sînt exerciții ^{are} pleacă de la o temă erotică :

131

۰

Spre-a stinge-atît amor . ۰n noaptea uitării,

Eu aș dori să mor Li marginea mării.³¹

Motivația erotică dispăre ۰nsă ۰ncă din **variante și** poezia *h* purifică tema :

Aii, mi-e atît da dor De noaptea uitării, ۰ncît doresc să mor La marginea mării.^{۰2}

Poezie a stingerii ۰n amurg („۰n liniștea serii”), *Mai am v.n singur dor* nu mai motivează setea de moarte prin circumstanțele particulare ale vieții, ci prin sensul general de *priegie*, de *Tăăcire* ۰, al existenței. Somnul morții e re۰ntoarcerea con-’ științei priegite ۰n patria ei cosmică : nu anulare, ci celebrare a lumii, nu anihilare a existenței, ci reintegrare a ei ۰n ordinea superioară, odihnitoare și veșnică a naturii. Cei absolvit de priegie și patimi va regăsi memoria cosmică, regăsind totodată zîmbetul aștrilor, seninul cerului, suava povara a florilor de tei, glasul codrilor, al izvoarelor, al mării, sunatul talangei sau (۰n variante) cîntarea de buciurn :

Cum n-oi mai fi pribeag

De-atunci ۰nainte, M-or troieni cu drag i

Aduceri aminte.

Luceferi, ce răsar i

Din umbră de cetini, ۰, **

Fiindu-mi prieteni, ۰, ”^

O să-mi zîmbească iar.

Va geme de paterni 'Ai mării aspru cînt... ۰,*, ۰ ۰ ■ Ci eu voi fi pămînt ۰ ۰

۰n singurătate-mi.

132

3. MAGIA

* ۰, ۰n faptă, lumca-i 'visul' sufletului nostru.”

(*Sărmanul Dionis*)

Rătăcit ۰ntr-un timp istoric pe care-l simte străin si ostil, tînărul erou din *Sărmanul Dionis*, care pare a avea trăsăturile

if)Tsnuite ale celor nenăscuți ۰n timpul lor, visează posibili-tntpa de a recuperr* iernii” arTn”ni”agP ۰lp timpului echinoxial eușeste chiar, să sp ۰nt^gi-p-^p ۰nr prin magip ۰n „ordinea

realității” căreia ۰i aparține, Dionis e un ۰rfaan condamnat la singurătate ; el știe că „nu-l va ۰ntîlni nici un zîmbet și nici o lacrimă — neiuibit și neurît de.cineva, ۰ se va stinge asemenea unei scînteii”³³.

Fiu al unui aristocrat „rătăcit ۰n clasele poporului de jos”, care moare nebun, ducînd ۰n mormînt taina numelui său, Dionis a moștenit doar nobila frumusețe a tatălui, ochii negri ai mamei ^ rnnrliția r\p pa ۰”p n amîndu-rora. ۰n Bucureștii secolului al XIX-lea, eroul nu e decît „un copist avizat a se cultiva pe apucate”, a cărui curiozitate intelectuală e hrănită cu „lucruri mistice, subtilități metafizice”³⁴.

Convins că timpul și spațiul (kantienele forme pure apriorice ale intuiției sensibile) sînt strict subiective, iar cauzalitatea (singura categorie păstrată de Dionis și Schopenhauer din lunga serie a categoriilor kantiene) acționează simultan la ni-^el noumenal și *pare* doar. a acționa consecutiv pentru percepția noastră modelată temporal (oricît de ciudată ar fi o categorie existentă în noumen), Dionis știe că „în faptă lumea-i ^{vis}ul sufletului nostru”. Și dacă am găsi un procedeu (gîn-^eȘte acest discipol al idealismului magic german) de a re-pro-S'arna, conștient și voit, „visul sufletului nostru”, am puțin Codifica după dorință cadrul spațio-temporal al acestui vis și ^{diti} putea schimba „*această* ordine a realității” cu o alta, pe ^{să} n-o simțim străină și ostilă. Și Dionis, ultimul avatar ^{mag}ului Zoroastru, găsește (ca o moștenire legitimă a pro-

133

totipului) acest procedeu, care este *magia*. Prin repetarea for. mulelor magice, formule bazate pe ^pitagoreica cifraj 7 (cav. e și cea a zilelor creațiunii), gîndirea își îrisnșgșteritnirii, și puterea gîndirii demiurgice, intrînd în posesiunea cifrului^ sacru al lumilor. Formula magică e cea care a prezidat crea. ținea și care susține și acum, dincolo de aparentele schimbă-temporale și spațiale, structura stabilă a universului.

Formula magică e cuprinsă în cartea de astrologie de care Dionis nu se desparte în toată strania sa călătorie prin tinvo și spațiu. Este o carte „bazată pe sistemul geocentric”, într-însa, „tabelele erau pline de schemele unei sisteme lumești imaginare, pe margini cu portretele lui Platon și Pita-gora și cu sentințe grecești”¹¹. Cartea de astrologie („cartea lui Zoroastru”), care joacă în *Sărmanul Dionis* un rol esențial. conține astfel cifrul pierdut al armoniei cosmice și imaginea vechiului model cosmologic platonician. Descoperind (aparent întîmplător) cheia cifrului, Dionis se eliberează de timpul și spațiul său și începe o stranie călătorie în trecut. Ca-n vis. parcurge în goană propria-i copilărie (timp al poveștii, timp echinoxial individual), apoi străbate regresiv vîrstele istorice ale neamului, pînă la epoca pe care a ales-o, epoca istorică aurorală a lui Alexandru cel Bun. Se trezește din visul de a fi fost Dionis, sub înfățișarea călugărului Dan, purtînd cu sine cartea lui Zoroastru, într-un apus sîngeriu la marginea Iașilor Dar, în ciuda aerului de îneîntătoare feerie idilică pe care-l, Vlegajă lașul (foarte puțin istoric și foarte mult oniric în înfățișare), beatitudinea vîrstelor fără păcat nu pare atînsa ni” aici, pentru că Dan cunoaște „natura vizionară și înșelăci.” a lucrurilor lumești, de la floarea ce cu naivitate minte (...) P” la omul ce acopere cu vorbe mari, cu o ipocrizie vecinică, ^{am} ține cit istoria omenirii, acel sîmbure negru și rău, care-i i” dăcina adevărată a vieții și a faptelor sale — egoismul său” Devenit Dan, Dionis scfeopenhauerizează așadar în continua”¹⁶ identificînd în rău natura înșăși a existenței. Nu „această oi”⁰¹

134

’,(A

n e a

realității”, ci nici o ordine a realității nu poate astfel să-i

nvină eroului din *Sărmanul Dionis* — un „metafizic” și un icpn?itivist”. Instruit de Ruben (travesti al diavolului). Dan ” țjrmă deci aventura-Lui. Dionis, smulgîndu-se oricărui timp S^hinibîndu-și natura trecătoare, de avatar, cu umbra sT e prototipul, „omul veșnic”), luînd cu el umbra veșnică a iubitei sale, Tvlaria, Dan pleacă pe lună,.....abandonînd timpul istoric și recujgermd Timpul cosmic __ („Creieri răgușit cîntau ca orologii aruncate în’larBă” ‘•”). Sătul de peregrinările-prin timp, Dan-Dionis se reintegrează astfel (în cuplu sacru, alături de Măria) patriei sale cosmice selenare și, ajuns în centrul de vis al universului, el j^p^{111””75} ^idul^cosmic cu o arhitectură gigantică, proiecție a gîndirii sale libere. E o gîn-dîre~~straniu înfăptuită de îngeri, în chiar clipa articulării ei, existența pe lună vădînd, ca lege cosmică, armonia prestabi— lită. Și totuși, gîndirea nu pare să fi atîns, nici acum, limita-ultimă a libertății sale. În vis, Dan e obsedat de imaginea templului lui Dumnezeu, spațiu interzis și inaccesibil, marcat de ochiul roșu triumfiular și de semnele roșii ale unui ininteligibil „proverb • arab”.-înfățișarea lui Dumnezeu rămîne însă ascunsă, ca. o absență în inima lumilor ; ea poate fi trăită în credință (așa cum face Măria), dar nu poate fi realizată de gîndire, așa cum încearcă, zadarnic, Dan. Și, încercînd să în-”îngă această ultimă limită a gîndului, Dan e tentat să se substituie zeului invizibil, repetînd, în gîndire, rebeliunea lui ^atan. Ipoteza Eu = Dumnezeu, care este, în ordine etică, păcat al încălcării ierarhiei cosmice, este, în ordinea gîndirii, eroare, pentru că o asemenea substituție neagă principiul armoniei cosmice (care e, în același timp,

garanția existenței și °vada divinității cosmosului). Prin eroare, gândirea lui Dan-
 I p₁p₂n₁ n-iivprg.1^ platoniclari pe Care~jl v*prnprrngp prin
 în putereamagică a formulei, adică a raportului între
 PP-L salvează, parțial.

I

gă^{Pai} lile întregului care e cosmp[^]l

Păcatul orgoliului e iubirea. Ideea cuplului (intermediar

135

y

y

între individ și totalitatea divină) este datul care mîntuie exi_s, tenta, condamnată de orgoliul gândirii, de la neființă. Mînt_{uj} de Măria (îngerul care „n-a cunoscut niciodată îndoiala”), Da_a nu se va prăvăli în abisul neființei, ci va recădea în temp₀. ralitate, ca Dionis — dar un Dionis cu destinul social miraculos schimbat printr-o neașteptată moștenire și prin casă. toria cu Măria, avatarul iubitei din vis.

r "Reconstituită, fabula din *Sărmanul Dionis* dă impresia că ne aflăm în fața unei nuvele fantastice, cu substrat filozofic și cu un derutant, facil și nepotrivit (s-a spus adesea) happy-end. Dar dacă vom urmări nuvela nu în fabula, ci în subiectul ei³⁸, \$_e va impune, credem, necesitatea unei alte lecturi. Dinamitînd structurile epice tradiționale, *Sărmanul Dionis* începe cu im monolog filozofic fragmentar, decupaj întîmplător într-un flux continuu al gândirii care alcătuiește substanța existenței și în ' raport cu care palidele întîmplări exterioare (un drum prin noaptea Bucureștilor, un cîntec de fecioară etc.) sînt doar vagi întreruperi asimilate de gândirea ce le transformă în materie a perpetuei sale aventuri. E un debut epic foarte puțin tradițional, care a neliniștit, se știe, chiar publicul rafinat de ia „Junimea”, căci e vorba de o abruptă pătrundere în universul. mental al unui personaj, în fluxul subteran neînterupt al monologului său interior :

„...și tot astfel, dacă închid un ochi, văd mîna mea mai' mică decît cu amîndoi. De aș ave trei ochi, aș vede-o și ei mai mare, și cu cît mai mulți ochi aș ave, cu atîta lucrurile toate dimprejurul meu ar pare mai mari.”^{3a}

Înainte de a-l cunoaște pe Dionis (înfățișare demonic visătoare, biografie de romantic înstrăinat etc), cititorul cunoaște adevărul adine al existenței personajului, care este universu-gîndirii sale. Că teoriile pe care le dezvoltă Dionis sînt, fil^o zofic, absurde, e un fapt pe care l-a demonstrat G. Călin^{es}

cu

; că accepțiile pe cîw le dă categoriilor apriorice nu

cele kantiene sau schopenhauriene, ci sînt trecute prin exp^{e:r}

136

entele idealismului magic german, este un fapt demonstrat, multă vreme în urmă, de Sanielevici^[1]. Dar nu rigoarea filo-
 -ofică interesează în monologul lui Dionis, ci intensitatea cu

•ire gândirea trăiește experiența posibilităților și a limitelor și Eroarea sau ambiguitatea gândirii devine astfel element constitutiv al structurii epice, într-o nuvelă a cărei acțiune se desfășoară în fond în perimetrul gândirii. Premisele pierderii patriei cosmice — ale căderii lui Dan din lună — se află într-o afirmație ambiguă din monologul lui Dionis : „în faptă, lumea-i visul sufletului nostru”. Dacă nostru înseamnă eu (=Dionis), este inexplicabilă neaderența eroului la „această ordine a realității”, oare ar trebui să fie visul sufletului său. Libertatea absolută a gândirii individuale e contrazisă de altfel de rolul esențial jucat în aventurile onirice ale lui Dionis de cartea lui Zoroastru — căci formula magică este expresia unui raport divin (deci obiectiv și etern), constitutiv pentru cosmos. Cartea de astrologie ar trebui să conducă gândirea pînă la pragul libertății ei noumenale, dezvăluindu-i consubstanțialitatea cu gândirea demiurgică. * Ambiguitatea subiectului care „visează” lumea face posibilă, în aventurile gândirii lui Dionis, confuzia Eu-Dumnezeu, care anulează principiul însuși de existență al cosmosului platonician. „Eu e Dumnezeu”, însemnare în manuscrisele de primă tinerețe ale lui Eminescu⁴², e⁰ intuiție (nuanțată schopenhauerkm) care va deveni element central în ultima etapă de creație eminesciană. Deocamdată^{ln} să, atîta timp cît gândirea mai are nostalgia cosmosului platonician, ea apare ca o eroare vinovată. Rezumînd, am putea Pune că Dionis aspiră să regăsească (prin magie)

înfățișarea geocentrică a cosmosului platonician, dar că pierde această
^{ec7}uperată patrie cosmică printr-o eroare a gândului, care-și ^{lea}gă, demonic, orice limită (inclusiv
determinarea ultimă, de P adică neagă și limita care o făcea integrabilă în ar-

ⁱⁱⁱ

o

m.

cosmică. Negîndu-și ultimele m. mite, gîndirea neagă po- însăși a *formei*, și e pîndită de
nedeterminarea pură,

i

137

de haos, de *neființă*. Și dacă Dan nu atinge abisurile damnatului Sătan este pentru că gîndkeia lui a
păstrat, totuși, o de. terminare, afirmînd ideea cuplului, admițînd prezența-limită a celuiilalt. De aceea,
prezența în sine, *recunoscută*, a Măriei este mîntuitoare, ca o stavilă împotriva nedeterminării ; căci
nedeterminarea pură a gîndirii este, în ordinea existenței, neființă. Ajunsă în impas metafizic prin
confuzia Eu-Du-n. . nezeu, gîndirea lui Dan-Dionis se salvează prin v. is _eroUi. ■ este ceea ce propune
finalul nuvelei, care nu ni se pare, în nici un caz, un happy-end facil, ci ultimul din seria- de visuri prin
care Dionis modelează „ordinile realității”. Nici una dintre „ordinile realității” nu pare a avea, în
Sărmanul Dionk, statutul privilegiat al spațiului „obiectiv”, nici măcar ostila realitate contemporană,
care figurează, de obicei, în interpretările nuvelei ca un contrapunct real și „realist” al universului de
vis al personajului. Privită îndeaproape, „această ordine a realității” își pierde tocmai *realitatea*; ea
însemnează, desigur, un București de secol al XIX-lea, dar un București nocturn, brăzdat de o ploaie
care i-realizează lumile, cufundîndu-le parcă în adîncuri acvatice primordiale, un București încetoșat,
prin care siluete de femei trec, estompate, ca-ntr-o viziune de Valhală degradată, un București cu
cîrciumi Și cafenele în care personajele se decupează, vag și ireal, prin, nori de fum de țigară ;
înseamnă, de asemenea, interiorul | boem, invadat de eternitatea naturii, în care trăiește Dionis și,
contrastant, „palatul” visurilor interzise de vizavi, interiorul ritualizat medieval din care se ridică, în
noaptea sanctificate de lună, cîntecul pur al Măriei (un palat afît de asemănător cu cele, onirice, din
Făt-jrumos din lacrimă, sau c". cele din visurile lui Toma Nour). ('(Dionis parcurge astfel, ^{i>} noapte, un
București mai degrabă oniric decît real și fiecă" etapă a drumului său e marcată de o nouă înfățișare a
astn¹ lui nopții, căci luna apare&au dispare, acoperită sau dezvăluită de nori, întrerupînd, cu
intermitenta seninătate a cerului Ș

138

giulgiu de lumină, ploaia care pare a transforma Bucureștiul ■ modern într-un tărîm subacvatic. Se pare
de aceea că sin-aurul univers ferm, între aceste lumi și roind de ploi, îmbrăcate în cețuri și fum sau
poleite de lumina lunii, rămîne universul gîndirii.>Metamorfozînd discursul în scene jucate, aventurile
gîndirii din *Sărmanul Dionis* dau impresia unui lung mofLolog- interior travestit epic. Existența lui
Dionis se află, toată, sub semnul arderii demonice, al gîndirii incandescente marcate, în simbolistica
cromatică din text, prin roșu — așa cum nostalgiile integratoare ale gîndirii, legate de prezența Măriei,
se asociază cu prezența obsesivă a albastrului.

Somptuos și nuanțat, cu aparențe ornamentale rafinate, cromatismul eminescian îndeplinește funcții
simbolice de mare precizie, chiar dacă voluptatea culorilor maschează structurile simbolice ale
imaginii, pe care le articulează raporturile scării cromatice. Am urmărit deja cromatica viziunilor
onirice eminesciene, în care culorile reci primesc, în ciuda naturii lor, o hsmiscentă incandescentă
(albastrul noptatec din visurile lui Toma Nour sau verdele „adînc, de jale”, din *Mureșanu*), în care
albul devine marmorean, galbenul devine aur și lumina pură devine argint. Peisajele eminesciene pnf-
fi—citite, —de aceea, în multiple registre : ele au, mai întîi, o valoare pur picturală, expresie a unei
infinite voluptăți a privirii ; urmărită mar-atent-- -structura liîagimi dezvăluie" însă articulațiile
onirice, în care se pot recunoaște mișcările prin care subconștientul structurează simbolic imaginea
lumii, alternînd pei-^{Sa}Jul stilizat cu detaliul obsesiv, adus în prim-plan ; în sfîrșit, nivelul simbolic al
imaginii decurge tocmai din structura ei °nirică. fCu excepția cîtorva cazuri izolate, „visurile” emines-
tiene nu au funcții (și nici ambiții) alegorice. În fond, uni-¹⁶rsul întreg e pus în imagine după criteriile
visului, chiar "acă principiul construcției rămîne subconștient. Simbolul

Acționează, de aceea, în opera lui Eminescu, cu discreția rapel travestit în cele mai obișnuite înfățișări (ca-n multe

J

*.
.

139

din viziunile realismului magic contemporan). Revenind în cromantisniul din *Sărmanul Dionis*, să reamintim prezenta polarității cromatice roșu demonic — albastru „cuvios”. Pe_îașînd aventura imaginară a lui Dionis, „Luna s-ascunse în_ tr-un nor negru spintecat în două rînduri de lungi fulgere roșii” ^{12J}; luminarea la care eroul descifrează cartea de magie este „ochiul roș și bolnav” al luminii; inițialele cărții „erau scrise ciudat, cu cerneală roșie ca sîngele, caractere slave de o evlavioasă, gheboasă, fantastică arătare” ¹⁷; în carte se află „constelații zugrăvite cu roșu” ¹⁵; „Pe o pagină găsi o mulțime de cercuri ce se tăiau, atît de multe, înît părea un ghem de fire roș sau un painjiniș zugrăvit cu sînge” ¹⁶. Privind, cu sufletul cuprins de voluptate, painjinișul de linii roșii, „liniile semnului astrologie (care) se mișcau cumplit ca șerpi de jăratice”, condus de un glas din „centrul de jăratice al cărții”, eroul, copleșit de o fericită uimire, scapă timpului său și se trezește, sub înfățișarea lui Dan, într-un apus sîngeriu: „bucuria, uimirea îi umplea sufletul și... încet, încet painjinișul cel roș se lărgi, se diafaniză și se prefăcu într-un cer rumenit de apune-rea soarelui”, cu „nori de jăratice și aur” ¹⁸, cu „oglinzile nurilor rumene” ⁴⁸. Înainte de a-și schimba locul cu propria-i umbră, Dan e vegheat de „punctul roș al unei candelă” și, în tăcerea adîncă, de „gîndirea, mirosul, creșterea chiar a unei garoafe roșii și frumoase” ⁴⁹. Roșu e, în visul de pe lună, ochiul lui Dumnezeu, iar semnul arab „lucea roș ca jeratecul noaptea” ⁵⁰. În schimb, cealaltă voce, integratoare, a spiritului se face simțită prin simbolistica albăstruiului celest. Albaștri sînt ochii tatălui, ochii din portret (singura trăsătură pe care Dionis nu a meștenit-o); ochii Măriei, iubita cu nume sfîot. sînt tot „albaștri și cuvioși, precum albastrul și cuvios e adm-cul cerului și divina sa eternitate” ⁵¹. Prin păienjeniișul sîn^{oe}riu al cărții, Dionis visează „spații iluminate de un aibasti-l splendid, umed și curgător” ⁵²; lumile din lună sînt vegh^{eaiC} de un „cer albastru și fără nori”, reflectate de infinite ap

149

Ibastre, printre care Măria trece, încununată cu flori albastre, -rintre „straturi de stele albastre”. Lumile din *Sărmanul nionis* sînt structurate, astfel, de două percepții cromatice - „fundamentale”: pe de o parte, privirii neliniștite a demonului • „e dezvăluie harta subterană a sîngelui de foc al universului”; pe de altă parte, privirea „cuvioasă” a iubirii și a credinței, privirea Măriei, descoperă armonia infinită a cerului senin, a apelor-oglinzi, a „lanurilor de stele” — adică divinitatea ordinii cosmice —, asociindu-și simbolul mult discutat al *florii albastre* și cel al *stelei vinete*. Această privire albastră pare a-i fi dăruită lui Dionis, prin grația Măriei, după prăbușire: trezit din visul bolii și zăbind portretul tatălui său, Dionis crede că-și recunoaște umbra, uimit însă că umbra lui are, acum, ochi albaștri.

Structurate oniric, marcate printr-un cromatism polarizat simbolic, aventurile fantastice din *Sărmanul Dionis* sînt astfel aventuri ale gîndirii, care-și experimentează posibilitățile și limitele, apelînd la magie ca la un mijloc de a re-acorda visul individual cu visul cosmic, dar sfîrșind prin a descoperi, ca singur univers compensativ accesibil, cel al iubirii.

4. SENTIMENTUL PATRIEI ȘI SENSUL ISTORIEI

„Cînd îi cugeti, cugetarea sufletu-ți divinizează, În trecut mergem, cum zeii trec pe cer pe căi de raze.”

(*Memento mori*)

Desfășurată sub zodia umanismului — adică a unei mișcări fascinate de Roma ca patrie a spiritului —, primele mani-^{tes}tări ale conștiinței de sine ale poporului român echivalează ^{cu} recunoașterea apartenenței noastre la sfera spiritualității Privilegiate romane. Afirmația cronicarilor: „Și toți de la Rîm ° tragem” e o definiție și un postulat, care parțializează ^{aJ!}.^{ra} poporului român, dar o parțializează mareînd-c

-o cu

141

I

I

însenile unei nobleți sipirituale absolute. Argumentele arheo-logice în favoarea romanității noastre devin urme care fac vizi. bilă prezența Romei pe pământul dacic, sacralizându-l ; latini. tatea limbii noastre vădește continuitatea spiritului roman biruitor în îndepărtatele tărîmuri ale Europei orientale. Din afirmarea unei fericite descoperiri, apartenența noastră la sfera latinității devine, pentru iluminști, un articol fundamental de crez cultural și politic, echivalent cu afirmarea nobleței etnice a poporului român ; prin succesive colonizări, spiritualitatea Romei marchează pământurile cucerite, purificându-le de orice armă a vechii spiritualități „barbare”. Imaginea arhetipală a Romei fascinează gîndirea iluminștilor, care au conștiința tragică a istoriei ca „decădere”, ca îndepărtare a neamului de natura sa originară, dar au și viziunea recuperării acestei naturi \ originare printr-o operație a spiritului ajuns la cunoaștere” de (sine. In. apărarea „varvarilor” înfrînți și romanizați se ridică glasuri izolate, fără audiență în epocă, prevestind însă noua vîrstă culturală a romantismului.

Ideea fundamentală pe care romantismul xoniăieacji_adu,ce h\ interpretarea istoriei este aceea a dacisjmului^ căci istoria romantică nu mai e un pelerinaj spre patria spiritului, ci un efort de definire a spiritului Patriei, ceea ce presupune punerea în lumină a elementului local, specific, din sinteza daco-romană. De elementul local se leagă în primul rînd fizionomia caracteristică a pământului românesc (componentă esențială a „biografiei” unui popor în concepția istorică romantică), pămM care nu mai e doar tărîmul cucerit de romani, ci devine, prin daci, patria noastră originară, marcîndu-ne în profurj^iffle structura etnică. Pașoptismul este integral orientat (în poezi-în istorie, în arheologie) spre o „recuperare a Daciei” și o i”eat bilitare a spiritualității dacice. Substituindu-se mitului clasi° al Romei, mitul Daciei se asociază, treptat, cu un alt mit f¹¹¹ damental romantic — cel al paradisului pierdut, și astfel ^ naștere imaginea Țării din opera-program a pașoptismul¹¹¹

142

r'ni^{area} R^{Gn}ăniei: scăldată în lumina unui soare „tînăr”, Dacia lui Al. Russo trăiește fericirea paradisiacă din prima îrstă a creațiunii, iar cucerirea romană echivalează cu pier- ,
derea paradisului _și_ căderea -m isto'fie. "" ~ '-----'-----'-----'

^_vîitul romairtic_al_JDacieL — paradis pierdut _se_ regăsește în opera lui Eminescu, îmbogățit însă cu elemejite _care_ încqi--porează” romanticizîndu-l, mitul clasic al Romei. Pentru Emi- ■ nescu, istoria parcurge trei vîrște, dintre care primele două (vîrsta de dinaintea istoriei, cea a Daciei mitice din *Memento mori* și vîrsta eroică a statului natural din *Scrisoarea III*) sînt prin excelență creatoare, iar cea de a treia, contemporană, e resimțită ca un timp de criză, un timp al *înstrăinării de istorie*. În marele tablou al nașterii și morții civilizațiilor care e . *Memento mori*, episodul dadicaduce o structură plrHiculăTaT diyergerita~făța” de””celelaite episoade. Fiecare dintre civili-zal^e3llcMfcxIăelIE element primordial (acvaticul : „apele oceanici” pentru Grecia, apeie~TTrnîluî~^r~pamîn.tul — „pustia” pentru Egipt etc.) și se realizează printr-un efort al spiritului de a modela, după pro-pria-i imagine, natura,

.....precum un faur

Cearc-a da fierului aspru forma cugetării reci ;

dar, în momentul cînd Spiritul, atins de îndoială, se înstrăinează de sine, civilizația pe care a întemeiat-o recade în ele-roente și, anulîndu-se, redevine natură. Egișodul dacic nu -ctă^ însă această schemă generală a ciclurilor istoriei!

repre"HntX"~cTv'nTaație""mremeiată de spiritul rățicP

_._nu_are_inceput,"~nu~

_____devenirea și pare.....SQrțiță _unei_ exi'Stențe~~veșnîc5r*trr-

sstructura peisajului dacic (cu spațiul ondulat — „Munți se¹. văi coboară”) transpare abia împietrit ritmul legănat al pulsații cosmice primare. Tărîmul e străbătut, ca de un J*- transversal, de „fluviul cîntării”, care e, în același timp, ^{ac}nt al unei geneze perpetue, mormînt acvatic („Insulele

143

ce le poartă, în adîncu-i nasc și pier”) și oglindă captîntl s; rrstituind imaginea înălțimilor astrale :

Pe ogîinzile-i mărețe, ale stelelor icoane Umede se nasc în fundu-i printre ape diafane, Cît uitîndu-te în fluviu pari a te uita în ceri.

La răsărit se înalță muntele sfînt, ax vertical al peisajului dacic și, în același timr^Azis *muncii* marcînd centrul sacru al universului. "" ,~Jumătate-n_îume, jumătate-"»—înfinit-*, muntele" sacru rezumă_

simbolic jșensul Daciei^ tărîm original prin care universul terestru se deschide comunicării cu cosmosul, într-un sens diferit de cel al comunicării cosmice pe care-l stabilește, tot în *Memento mori*, Grecia mitică : în Grecia e o beție a aspirației celeste, sau, dimpotrivă, o fericită confuzie între oameni și zei, în timp ce peisajul dacic are bolți crăpate de pădure prin care zeii (transcendentul, va spune mai târziu Blaga) coboară. Tărîmvi'ilf- _ciL-Caxe. _Pgfia^ se Jnyecnează sîr.t f abulqase _imperiî' astrale_ (monastrirea lunii, cetatea soarelui, grădinile zorilor) ; prin bolțile crăpate ale pădurii coboară luna, prin „poarta răsăririi” din muntele sfînt coboară, pe scări de stînci, zeii, anulînd granițele ce separă nivele cosmice diferite. Arhitectura și natura se confundă, căci spiritul uman nu modelează natura, ci și-o asumă : palatele „înrădăcinate-n stîncă” au bolți și streșini de pădure, codrii pot fi cetăți, iar copacii pot alcătui lăcaș pentru zîne și împărătese, care se trezesc la viață la glasul cornului de aur. Măsurat de greieri-orologii, timpul^

Daciei nu e istoje^cLcjaaraic.

Trăind în vîrsta mituhriJtoH.a nu jpoartă, în sine, germen--distrugerii și moartea ei nu poate veni decît dinăTară7"âclu5a de civilizația „istorică” triumfătoare a Romei. Vjeffbria_ R<^; (oricît de eroice ar fi acordurile în care e celebrată) este ma^"- ca.tâjde _sejiinjl _jiriei--itn^*men4ele-vinovății, pe— care..învins■'•

Decebal o transformă în acuză și motiv de blestem :

Pe-a istoriei mari pînze, umbre-a sclavelor popoare Prizărite, tremurînde trec — o lungă acuzare —

144

Tîrînd sufletul lor veșted pe-al corupției noroi. Voi nu i-ați lăsat în voia sorții lor. Cu putrezirea Sufletului vostru propriu ați împlut juna lor fire. Soarta lor vă e pe suflet — ce-ați făcut cu ele ? Voi !

Nu vedeți că în furtune vă blăstămă oceane ? Prin a craterelor gură răzbunare strig vulcane

Moartea voastră firea-ntreagă și popoarele o cer. Odată intrați în istorie prin înfrîngerea Daciei mitiL^Jt,,i5 eroice romane [„---n inima noastră sunt semințe de mărire”) șfX păcatului, a vinei tragice pe _ _care _ _Roma și-a asumat-o smuîgînd popoarefe^tar^^^ în *Odiî'și' FoeTuT,*"

Decebai gîndește decadența moștenitorilor Romei ca pe o ispășire a acestei vini tragice și ca o împlinire a vechiului blestem dacic :

— Ah ! ce-am dorit în ora morții mele,

Roma să guste pîn-în fund paharul

Mizeriei și-a decăderii, într-atît

Incit să se desprețuiască ei pe sine,

Asta s-a împlinit... Romanii vechi și mîndri,

învîgătorii lumii, au devenit

Romunculi.

Moartea Daciei este, pentru Eminescu, o temă predilectă, la care se oprește în proiecte^succesive. În stadiul de proiect a rămas planul unei epopei, *CDecebal* \$>, în care luptele daco-, romane se împletesc cu destinele barduiui _.^ac _£)gur,.. cîntă-^ețul orb care trăiește, cea mai mare parte a vieții sale, alături de zeii Daciei, pentru a coborî, după înfrîngere, în adîncu-mării înghețate, în Vallhala subacvatică a zeilor nordici, cîteva fragmente din piesa *Decebai*, publicate de Marin ir^{a/}, nu se mai leagă de viziunea epopeică din *Memento* și nu par a fi gîndite în structura de dramă shakespeare-i^mă, pe care Eminescu o exersa în^ *Bogdan Dragoș* și în *Mira*. ^cebal e, mai degrabă, un poem dramatic de tip romantic⁵⁵,

145

||
||
/

cjațninat— după cît se pare — de bocetul *Dochiei*, vizionară cu ochi de copil, care jeleșf_ suferinla. _de_ a exaltă, nostalgic, repaQsul.virstelar-precasinice.-:

— Sunt un copil. Am ochii de copil,

Ved lucrurile astfel precum sunt.

Ah ! Decebal, cît chin e-n astă lume,

Viața ei este un spasiri lung,

Totul e mărginit, durerea nu.

Un singur lucru e mai bun ca viața,

Pentru că nu-i nimic, nimic chiar moartea...

Ah ! cum nu suntem pe atunci pe cînd

Nici ființă nu era, nici neființă

În marea aerului, în azurul...

Nimic nu cuprinzător, nimic cuprins,

Nu era moarte, nemurire nu,

Și fără suflet resufla în sine

Un ce unic ce poate nici n-a fost.
 Dar vai ! un simbur în acel caos
 Mișcându-se rebel — a nimicit
 Eterna pace și de-atunci... durere,
 Numai durere este-n astă lume...
 Unde e starea ceea, unde zeii...
 Nu esista nici oameni, nici pământ,
 Pe cînd acea ființă neînțeleasă
 Nu-și aruncase umbrele în lume,
 Umbrele ce sunt : moartea și nemurirea.^{icr}

Fragmentele dau impresia că î „și popoare, ci idei. Dacii și romanii reprezintă forme de existență de o'''egălă''n''o61ețe. Dacia lui Decebal trăiește sub sem^ nului unui ideal eroic, domlrlat_de_ ideea _liberlătfi~j simbolizat prin furtună :

Tu ai găsit-o... vorba ce ne-nseamnă Furtuna, da ! Oceanul ! Vijelia.. Astăzi o lume-n fundul ei visează Și stele poartă pe oglinda-i creață De ura-mi cea falnică cumplit turbează Și mișcă lumea ei neagră, mareață. 146

Azi duc diluviul... niîine nemurire, O armonie care capăt n-arc, — Astfel e-a ei întunecată fire. Astfel e sufletu-o antica mare..."

Roma cezarilor prefigurează o formă de existență tragică, sumîndu-și rolul de creatoare a destinelor lumii :

..... cu ce drept

Vă încărcăți cu soarta lumii-ntregi ? ⁵⁸

Idealul roman e cel al ordinii, materializată prin lege, și impusă prin putere. Puternici, identici cu ei înșiși, nepăsători la bucurie și suferință, indiferenți și singuri asemenea zeilor, romanii din *Decebal* prefigurează imaginea de erou tragic, pe care o va reprezenta mai târziu (în directa lor descendență) *cezarul*. În *Decebal* se înfruntă astfel nu numai două forme de civilizație, ci și două înfățișări ale spiritului : vocația dionisiacă a furtunoșilor daci, iubitori de libertate, și gîndirea ordonatoare a Romei. Dacă privim fragmentele rămase din perspectiva bocetului Dochiei, *Decebal* ni se înfățișează mai puțin ca o dramă istorică și mai mult ca un mister medieval În *Decebal* și în Traian, în daci și romani, *Unicul*, smuls repaosului precosmic (de inexplicabila „rebeliune” primară a sîmburelui vieții), se visează și se autodevoră în ciocnirea acestor două înfățișări ale sale. în lupta dacilor cu romanii, ființa nenteleasă” se înțelege pe sine, cu prețul distrugerii ^ al durerii. În durerile lumii, în cutremul ei apocaliptic se desfășoară, sub înfățișarea eroilor istoriei, drama sacră a Unicului, care se cunoaște distrugîndu-se. În istoria neamului său, Eminescu citește astfel destinele Spiritului universal.

Există totuși o vîrstă a istoriei neamului cînd vocația or-

atoare a Romei și sentimentul înrădăcinării în pămîntul

acic coexistă armonizate : e vîrsta eroică, a „întemeietori(lor)

tară, dătători de legi și datini”, celebrată în binecunoscuta

^{Cr}~isoare III (în variante, *Patria și patrioții*). Ca și în secvența

1

147

daco-romnană din *Memento mori*, în prima parte a *Scrisorii j.*, se confruntă de fapt, în lupta de la Rovine, două tipuri ^ civilizație. Motivul central al poemei (prezent în titlul variar, tei amintite) este motivul *patriei*, introdus, printr-o încă din momentul proemial al visului lui Osman :

Un sultan dintre aceia ce domnesc peste vro limbă.

Ce cu-a turmelor pășune, a lor patrie ș-o schimbă... (s.n.)

Născut din voința sultanului nomad, slujit de „ieniceri, copii *de suflet* ai lui Allah”, imensul imperiu al Semilunei este lip. sit de rădăcini în ordinea lumii, adică este *lipsit de patrie* Ideea, obsedantă, revine în variante în formule pregnante :

La un șeih sărac și gîrbov, din Adana pribegit, Un sultan *fără de țară* peste noapte a sosit ;

Un sultan dintre aceia ce domnesc peste vro limbă. Ce cu corturi și cu turme *zilnic patria și-o schimbă...*

La Rovine, puternicul imperiu al sultanilor „fără de țară” întîlnește un popor oare are conștiința apartenenței sale la ,pămîntul dacic și, prin această apartenență, conștiința inte-'''grării în ordinea cosmică. Prin registrul imagisticii, lupta românilor la Rovine e pusă nu sub semnul voinței umane, ci sub acela al naturii, al stihiiilor dezlănțuite :

Codrul clocoti de zgomot și de arme și de bucium,

Și ca *nouri de aramă* și ca *ropotul de grindeni*, *Orizonu-ntunecîndu-l*, vin săgeți de pretutindenii, *Vîjiind ca vijelia și ca plesnetul de ploaie...*

Cînd săgețile *in valuri*, care șuieră, se toarnă Și, lovind în față,-n spate, ca și *crivățul și gerul*. Pe pămînt lor li se pare că se *năruie tot cerul*.

După luptă, țara biruitoare se deschide, în noapte, înălțimii⁰¹ astrale, celebrînd misterul perpetuei geneze cosmice :

148

Pin'ce izvorăsc din veacuri stele una cite una
Și din neguri, dintre codri, tremurînd s-arată luna.

r_a un ultim ecou, scrisoarea tînărului prinț reia și celebrează, j_n simetriei folclorice, motivul consubstanțialității ființei umane și a ființei naturii :

Te-am ruga, mări, ruga Să-mi trimiți prin cineva Ce-i mai mîndru-n valea Ta : Codrul cu poienele. Ochii cu sprîncenele...

Dacă prima vîrstă a Daciei stă sub semnul gîndirii mitice, dacă cea de a doua vîrstă e la confluența mitului cu istoria, contemporaneitatea apare marcată de însemnele unei crize („E apus

d.e__zej^te_șJ:a^fjTr|ire__de_Jdei_" — *Memento mori*). este, în fond, o criză generală a gîndirii „înstrăinate",

Căci străina-ne gîndire

Au zdrobit a vieții veche uriaș, puternic lanț.

(*Memento viori*)

înstrăinarea de istorie însemna, în *Memento mori*, înstrăinarea e} cpiâtone~a urmașilor de spiritul vechii Rome. Această înstrăinare înseamnă, în momentul satiric din *Scrisoarea III*, pierderea sentimentului patriei, compensat printr-un joc de „măști", în care sentimentul pierdut e mimat și parodiat prin mimare :

Au de *patrie*, *virtute*, nu vorbește liberalul, Ue ai crede că viața-i e curată ca cristalul ? Nici visezi că înainte-ți stă un stîlp de cafelele, Ce își rîde dc-aste vorbe îngînîndu-le pe ele. (s.n.)

profanatoare a unei realități pierdute transformă «străinul" (străin nu neapărat prin origine, dar, neapărat, prin într-un „saltimbanc" „din comedia minciunii", care cere demascat în tonurile de rară violență ale satirei. Ace-' lucru se petrece în articolele politice ale lui Eminescu,

149

e

lil

"fr

i vehement xenofobe, polemizînd, în numele unui popor j^.. *tînăr*, care nu și-a trăit (ci urmează să-și făurească) istoria, ti o „pătură superpusă" străină de neam, lipsită de sentiment^ *autentic* al patriei și amenințînd să infecteze organismul națio nai cu morbul decadenței. Virulența pamfletară a acestor artl_ cole stînjenește, evident, pe cititorul de astăzi. G. Călinescu o explica prin temperamentul de poet ""ai—pttmrels'tului cav, da glas, în articolele sale, unei „mîinii lirice". Am putea-o explica, de asemenea, prin aderențele romantice ale un?:,' ideologii în care politicul și naționalul se confundă. Oricum '^-'•demascarea „minciunii", a inautenticității vieții politice con-j ^ temporane e un act de sanificare a spiritului național. Recules ^ "I și eliberat, spiritul se va putea întoarce atunci spre „izvoarele gîndirii" și spre timpii originari ai istoriei, marcați, pentru neamul nostru, de prezența dacilor și a romanilor :

Cînd îi cugeti, cugetarea sufletu-ți divinizează.

În trecut, mergem, cum zeii trec în cer pe căi de raze.

Peste adîncimi de secolî ne ridică curcubeii ;

Un popor de zei le trecem, căci prin evi de vecinicie

Auzim cetatea sîîntă cu-nmiita-i armonie...

Și ne simțim mari, puternici, numai *de-i gîndim pe ei...*

A reda conștiinței înstrăinate sentimentul patriei printr-o_ sensul

întoarcere spre vîrsta mitică_sau J*gre_ mîntuîforpe" care "Eminescu îl atribuie istoriei.

5. IUBIREA

„O, cum Rafael creat-a pe Madona Dumnezeii

(*Venere și Madonă*)

în cosmosul platonician al începuturilor creației lui EB¹¹ nescu, prezențele feminine se asociau, am văzut, cu imagi^{le}

15(5

\

, semidivinități (Valhaida, Ondina etc.) și ele reprezentau întrupare directă, i-mediată^ji gîndirii

demiurgic sau a^cele⁰ „p>iice", erau" „Idee~T Din planul *Genezei*" (*Serata*) sau divină "'-0zve

întrupată" (*La~o~a~rtistă*). Subiect predilect al artei " ^jfcriiar, artistă ea însăși (dedicațiile gen „La

o artistă" nu reprezintă doar o mărturie biografică adolescentină, cr" și o tematică), femeia înseamnă acum, în^jrrâna^eiapă_a.

crqației-ea3inesciene, un principiu component al armoniei cos-ea este etei'nul feminin care întâlnește eterruțarea 4iQf^

Serata, Valhaidei sau Ondinei (mai degrabă duh al decît duh al apelor) i se asociază mitul lui Orfeu :

Implinește-a ta solie

Demnă de Orfeu, Fă ca tainic să adie

Dulce glasul tău.

Să vezi piatra tremurîndă

*

Dulce, voluptuos, S-auzi marmora-ntonîndă --.....—.

Cînt armonios.⁶⁰

Din acest nucleu platonician se dezvoltă cel puțin două din ipostazele caracteristice ale eroticii eminesciene : prima este aceea *Wangelității femtmnț^j* Confuzia înger^femeje e cultivată frecvent *m poezia de tinerețe, uneori cu stîngăcii de erotică Pașoptistă (*îngere palid...*; *Basmul ce i l-aș spune ei*), alteori în combinații de madrigal cu poezie anacreontică (*Locul aripelor*). Singura piesă mai puțin, convențională din această serie este *înger de pază*, inițial inclusă în romanul *Geniu pus-^* Imaginea femeii-îng^r e asociată, adesea, cu cea a îj^ge^

^ nrlp motivul, Trec^enTi ăl "iubTtei moarte

fi în Jurne..., Aveam o muză, Din noaptea...)⁶¹. O a caracteristică Q*j de origine platoniciană — a eroticii

este conceperea frumuseții feminine ca o imagine^ lumea fenomenăTa^ă^1 Frumusețu^"

absolute, "vîzîrne-r^- asj>

nou. In^dîncuiTJiublrea'c'u~poezia/căci iubirea ne-a ^^

—f—

-L

151

apărut deja, în cîteva imagini din *Scrisoarea V*, ca expr^{es>}. a visului apolinic al daimonului. Și, poate, aceleiași yizj_{ulv} platoniciene trebuie să i se asocieze obsesia, Tipic romantic-a androginului" deși la Eminescu" motivul¹ e prezeiîr^cloăr^ i'orma aluziei la un statut de totalitate, întotdeauna aparent o frumusețe "feminina" "ăU^eroii eminescieni în special ;,portrete (portretul lui Ion din *Geniu pustiu*, portretul tatălui din *Sărmanul Dionis*), ascunzînd însă, sub finețea înșelătoare a trăsăturilor, o imensă forță virilă ; tot astfel, eroinele emi-nesciene pot apărea (ca Măria în *Sărmanul Dionis*) travestite în fermecători băieți.) în ciuda aluziei ambigue, portretul sau trave^ijil_jxLL_modiică, ci doar maschează, accentuînd-o, eon~ diția personajului (virilitateajpm fe'minîtața_Jui). Singura ex^ cepție și singura imagine autentică de androgin din opera lui Eminescu este una demonică — cea a lui Cezăr-Cezura din *Avatarii faraonului Tlă*, dar Cezar-Cezara este însuși ^derniv nul amorului".

Crăiasa din povești, ^{is} logodnicului ei :

Dacă portretul de tînră demon este aproape obligatoriu pentru eroii eminescieni, eroinele sale au o statornică înfățișare angelică, marcată, în plus, de o evasiimobilitate, care' le dă o înfățișare de tablou sau de statuie. Albul marmorean al chipului, — și mai strălucitor în lumina 3e* aur moale a părului blond —, albastrul celest al ochilor, mîinile delicate, sub-

■ țiri și reci, mișcările foarte lente, foarte puține, dînd impresia de hipnotică lunecare prin spații —, toate aceste trăsături ■ tind să transforme imaginea (sau, cu termenul ușor arhaic, | v voit și frumos ambiguu al lui Eminescu, „icoana") femeii în

*■' imaginea unui înger de marmoră, înfățișare de statuie aproape vie, avînd însă, adesea, consistența înșelătoare a umbrei, pl^ tind somnambulic în ritmul unei melodii numai de ea auzita și purtînd, ca semn al vieții, un surîs „tainic", „blînd" sa^ „dureros" pe buze. Așa îi apare Măria demonului Arald î" , *Strigoii* („Ca marmura de albă, cu păr de aur moale") ;' a?^ apare, în amintire, iubita pierdută din elegii, așa apare, ⁱⁿ

152

L

asa îi apare, pentru întîia data,

Ca ma'fmura de albă, cu mini subțiri și reci Strîngeai o mantă neagră pe sînul tău... în veci Nu voi uita cum tîmpla c-o mîină netezind Și fața ta spre umăr în laturi întoreînd, Știînd că nimeni nu e în lume să te vadă. Ai fost lăsat în valuri frumosul păr să cadă.

Și tu zîmbeai, c-un zîmbet cum e numai al tău. Nu te-a mai văzut nimeni, cum te văzusem eu...

De ce zîmbeai tu oare ? Vrun cîntec blînd de jale Au deșteptat în taină glasul gîndirii tale ?... Pluteai ca o ușoară crăiasă din povești. Dintr-o zîmbire-n treacăt simții ce dulce ești ! Și cum mergeai, armonice și lin îți era pasul, Rămas în nemișcare m-a fost cuprins extasul, <

Am stat pe loc, cu ochii doar te urmam mereu, Tu, gingașă mireasă a sufletului meu...

(Sarmis)

Gestica eminesciană e stilizată și ritualizată, ea se reduce la cîteva, caracteristice, atitudini, unificate într-un

scenariu ceremonial printr-o mișcar lentă de plutire care devine, în ^mrianuZ_J21oni\$zbo^ sau care poate deveni plutire legănă-toare peap_e (*Mureșanu, Scrisoarea IV, Sarmis "eTc^T....Economia extremă a mișcărilor, reduse de obicei la impresia de plutire care nu „deplasează liniile” și nu atinge cu nimic perfecțiunea formei („Apari”... „Cobori”..., „Ca-n somn, așa vii”... «Abia atingi covorul moale”... „Plutești ca visul de ușor”...)*) Maschează pulsul vieții și accentuează impresia de statuie mar-”loreaă sau de icoană a femeii, celebrată chiar, astfel, în *Mit de fragedă...* :

Și ca un înger dintre oameni . . . ■ în calea vieții mele ieși.

153

ii :

Din înerețirea lungii rochii Răsai ca marmura în loc

Și-o să-rni răsai ca o icoană

A pururi verginei Marii,

Pe fruntea ta purtîncUcsroană...

Căci dulcea frumusețe a femeii este, de fapt, proiecta visului apolinic al *daimonului*; distanța dintre „icoană” și modelul ei real nu apare tematizată doar în satirele eminesciene, ci e o intuiție originară, prezentă (reticent) deja în *Venere și Madonă*: antica Venus („Marmoră caldă, ochi ele piatră ce semteie”), Madona luf Rafael și „îngerul-ideal” din propria-i poezie sînt, pentru Eminescu, înfățișări ale unui vis, sînt creații ale *gîndirii*, „divinizarea frumuseții de femeie”;

Rafael, pierdut în visuri ca-ntr-o noapte înstelată, Suflet îmbătat de raze și d-eterne primăveri, Te-a văzut și-a visat raiul cu grădini îmbălsămate, Te-a văzut plutind regină printre îngerii din cer Și-a creat pe pînza goală pe Madona Dumnezeie, Cu diademă de stele, cu surîsul blînd, vergin...

C. cum. Rafael creat-a pe Madona.. Dumnezeie, Cu diadema-i de stele, cu surîsul "blînd, vergin, Eu făcut-am zeități dintr-o palidă femeie... ^{at}

Chiar atunci cînd chipul femeii — vie, nebunatică — ^{se} încarcă de o materialitate" grea, voluptuoasă⁶³, această materialitate _nu devine, „agresivă, ci se ascunde și ea. sub înfăți” sarea liniștitoare a ^icoanei", apropiindu-se din nou — P^m gestică ritualizată — de ideea sau de „visul” frumuseții. I^{no} eenta instinctualitate a Cezarei, 'care tulbură Ieronim împiedecîndu-l s-o 'iubească^ descoperă îoăTPd liiiLșLilOai e ă"

frumuseții, imobilizată în

icoana

Ce-

zaid plutind somnambulic în grădinile palatului Bianchi, P^o leită de lună, nu-i mai apare lui Ieronim ca o voce tentatoa^{ts}

154

peciei, ci ca c> înrupare a frumusetii eterne, spre care ³ -virea demonului aspiră, iritată doar de prezența reală a f meii : „Deși-i place prezența ei, totuși îi plăcea și mai mult

departe de ea, să cugete la dînsa. In asemenea resuveriri, • care el se juca cu imaginea-i, prezența ei aievea îi era hi ir supărătoare (...), #iu* mai avea aceea libertate de vis care

CI"" "r-----»—s—'T^~-----7:-----:-----

vieții sale^J^... «uaca mi-ar aa pace, gmdi el m ar fi turn ar fi. Atumci aș ține-o de mîna ei mică s\ rte-am uita în lună — în virgina lună — atunci o privesc ca P^e o statuă de marmură sau ca pe-un tablou zugrăvit pe un fond luminos, într-o carte cu icoane... (...dar cînd) îmi atinge genele și mă-nfioară pîn-în tălpi, atunci nu mai văd ce frumoasă e... o negură îmi întunecă ochii...»" ⁶⁴

Poate de aceea erotica eminesciană este doar în mod excepțional o celebrare a" prezentei iubirii și. în mod obișnuit, o~irroTăTe~său~o* invocare a ei prin amintire_

(căutat^a

interzisă, așteptata ei, de transfor-

, "ăcesȚ narcisism ""âî""gîn-

tîm nu "este singură~*mișcare a eroticii eminesciene, dar ea ni se pare a fi cea mai caracteristică și vom reveni, de aceea, asupra ei. Deocamdată, să precizăm că,[înainte de a accentua sensul da^icpanfi al imaginii feminine, atributul ei dominant

fuse cel al^imgjelității.^ Sub această înfățișare ne-a apărut Măria în *Sărmanul Dionis-*, și/-frecvența numelui Fecioarei în onomastica eminesciană are valoarea unei constante reîntoarceri aluzive la semnificația de p^rin.r-iriuu _mediQitor, armoniza-t^or_ al universului pp care ^{Q-} ■^{J^mir}npptă ffl!

linJ2is^a / Este, de inutil s-o căutăm în istorie pe Măria, bloiraHTegină care stăvilește invazia

avarilor _J}i-l înlănțuie cu ____2_i pe sălbaticul jgrinț Arald din Striqqii. "Regina creș-IS^pe care

Arald, logodnicul ei, o smulge, prin rit păgîn, ^JSogrțe^ rărnîne \și după cea do a doua naștere, magică și țică.,,statornica^ numelui ei ; chiar dacă e chemată la

155

o viață de vampir, pe care i-o dăruiește Arald, Mana totuși, un suav vampir angelic. înfățișarea angelică se asociază cu o luminiscentă subliniată prin amănuntul motivic al răcelii mâinilor, apropiere — spuneam — imaginea femeii de răceala marmor, dar care comportă, totodată, vizibile feonotații thanatice <§, p_{re}zente și în alte împrejurări în imaginea îngerului "care e, i-Luceafărul,

Un mort frumos cu ochii vii

Ce scînteie-n afară. —————

/ /Opus sensului armonizator al Erosului conceput ca

• Wcosmotic, iubirea apare, în cîteva din poemele eminesciene,

; j/ \a aspirație spre neființă, ca nevoie de autonegație. În *înoe-*

și demon, fiecare din termenii cuplului reprezintă negația y,

lentă, totală, a celui alt : ^

«

Ea un înger ce se roagă — *El* un demon ce visează ; *Ea* o inimă de aur — *El* un suflet apostat ; *El* în umbra lui fatală, stă-ndărătnic rezemat — La picioarele Madonei, tristă, sfîntă *Ea* veghează.

Noaptea, în spațiul sfînt al domei, demonul cu coatele „destinse” pe brațele crucii, într-o atitudine nu atît profanatoare, cit reeditînd aluziv crucificarea lui Cristos, contemplă din (întuneric imaginea luminoasă a îngerului care nu și-a pierdut, j încă, paradisul. Despărțiți prin natura ființei lor, cei doi sînt despărțiți, deopotrivă, „de-a vieții valuri”, de „o istorie”, căfl *Ea* e fiică de rege, ea e „înger, rege și femeie”, în timp ^{ce} „El răscoală în popoare a distrugerii seînteie”. Rebel „contra legilor ce-s scrise”, „Contra tot ce grămădiră veacuri lun? și frunți mărețe”, *El* este așadar rebel contra *ordinii* a căi^s expresie (și al cărei produs) este *Ea*. Prin natura lor urna[”] și socială, fiecare din cele două personaje este negația raț^W de a fi a celui alt și iubirea care îi leagă (pentru *Ea*, „amor’-•:” dulce spaimă”, pentru *El*, revelație pe patul de moarte *³”

156

■heraie într-o dulce confuzie între îngerul iubit și îngerul ^c ortij)» devine astfel sinonimă cu dorul ieșirii din sine.

ffea celălalt capăt al creației eminesciene, iubirea lui Hy-j-ion pentru principesa muritoare, ajunge să se confunde, , „n moment dat, cu propria-i sete de repaos. Față de poezie discutate, Luceafărul aduce o schimbare de roluri în cadrul cuplului, schimbare ce provine din natura lui Hyperion | protragic, erou al gîndirii). Din perspectiva erotici!7~e de reținut doar antinomia de natură și de statut ontologic a celor două personaje, subliniată în discursul lui Hyperion din cele două întrupări. La fiecare coborîre, astrul repetă formula invariabilă

Eu sunt luceafărul de sus,

Iar tu să-mi fii mireasă.

J}jy;tina.ta identitate cu sine a lui Hyperion (dincolo de întrupările lui divergente — înger/demon), identitate cunoscută de erou și recunoscută de Demiurg

(Iar tu Hyperion rămîi

Oriunde ai apune), —————.

face din Luceafăr^{flexistență- pură}] (*Eu sunt*). În schimb, Cătălinei („Chip de lut”, adică înfățișare a ceva străin ei, a speciei, a naturii) i se acordă doar o existență potențială, realizabilă prin conjugare cu astrul („Să-mi jii mireasă”). Hype-ion poate vedea așadar, în trecătoarea frumusețe a Cătălinei, contrariul propriei sale ființe, definită prin statornicia gîn-wii și poate aspira spre „coborîrea” în lume ca spre o eliberatoare uitare de sine. Aparent, sacrificarea nemuririi este P’ețul „orei” (a timpului fragil) de» iubire. Și totuși, ruga lui hyperion către Demiurg schimbă pe nesimțite accentele : între ^aPăsarea „negrei veșnicii” și „setea de repaos”, ora de iubire ^aPare nu atît ca un echivalent al eternității, cît, mai ales, ^{Ca} un mod de dezlegare de povara veșniciei, de reintegrare în ^ePaosul original, în „liniștea uitării” :

157

k

— „De greul negrei vecinicii,

Părinte, mă dezleagă Și lăudat pe veci sa fii

Pe-a lumii scară-ntreagă ;

O, cere-mi. Doamne, orice preț,

Dar dă-mi o altă soarte, Căci tu isvor ești de vieți

Și dătător de moarte ;

Reia-mi al nemuririi nimb

Și focul din privire, Și pentru toate dă-mi în schimb

O oră de iubire...

Din chaos Doamne-am apărut

Și m-aș întoarce-n chaos... Și din repaos m-am născut,

Mi-e sete de repaos."

.....1/p-A!..J. 5^4-r-***. . .

Îngerul sau demonul din poezia de tinerețe, ca și Hype-rion din *Luceafărul*, par astfel a iubi, în imaginea-celuilalt, propria lor moarte.

Cînd nu e sete de extocj^ubirjea_aj2aie_gn__special ti idilele eminesciene) „ca un rjj^e^jTg0ytegrare_Jn pierduta arffic-^ nie cosmică, de recuTeTgre~*T^tă~rii~de.^JarJXLfig"și a_limj3u|^"ecnTnSxial. Somnul îndrăgostiților, îngropați sub nămeți ae "fTorTde"teT, rătăcirea în codrii, „pierduți" sau „uitați" de lume. în spațiul marcat de bolți de pădure și-n timpul măsurat de greieri somnoroși (ca-n *Scrisoarea IV*), lunecarea în barca fără vîsle pe întinderi acvatice, toate aceste componente ai»-viziunii redau idilelor semnificația originară de expresii P^o

copilăriei și sfînta limbă a naturii. Ei trăiesc „Amîn-

4- ■

matice .ale inocentei vîrste pfyradisi^fep_. „Adormînelr de a Tîia / Codrului bătut de gînduri" (ca-n *Dorința*), des-cope-„bolta cea senină" din „codrul cu verdeață" (*Floare albast* ■■■' visînd „visul codrului de fagi" (*Povestea codrului*) sau rat-' cînd „Pe cărări cu cotituri / Unde noaptea se trezește / Gl^' vechilor păduri" (*Lasă-ți lumea...*), *îndrăgostiților le este reda*!"

158

MtrcSrffix-G poveste" (*Povestea codrului*), „răpiți de farmec". ■q- icacă adesea „roluri" de poveste, uneori într-un scenariu tilizat : Ea crăiasă sau prințesă El

ajloS

stilizat : Ea — crăiasă sau prințesă, El — tînăr paj

(ceea

ce constituie și distribuția rolurilor în secvența idilică

jîn *Luceafărul*); Ea — prințesă (eventual travestită în Cenușăreasă), El — zburător, eventual cu înfățișare de Făt-frumos (*Călin*, *Peste codri sta cetate*, *Făt-frumos din tei*, *Povestea teiului* etc). într-o poezie de primă tinerețe cum era idila *Sara pe deal* iubirea ne-a apărut deja ca substitut al ritualului prin care se cucerește centrul sacru al lumii (acolo, dealul marcat de salcîmul nalt și vechi care îndeplinea funcția de *Axis mundi*). (Drumul iubirii descurcă labirintul codrilor, conducând spre mijlocul pădurii, ascunsă inimă a lumilor, marcată întotdeauna de prezența acvaticului (izvorul, lacul, balta), care are și funcția de oglindă a cosmosului, captînd în imagine, deopotrivă, eternul și trecătorul, aștrii și zborul păsărilor, și plasând iubirea, ambiguu, între aceste două moduri ale existenței. Aceasta e „lumișul de lîngă baltă" din mijlocul pădurii în grațioasa prelucrare de madrigal a unui motiv folcloric din *La mijloc de codru...*;

Lumiș de lîngă baltă, Care-n trestia înaltă Legănîndu-se din unde, în adîncu-i se pătrunde Și de lună și de soare Și ele păsări călătoare, Și de lună și de stele Și de zbor de rîndurele / Și de chipul dragei mele.

idilă cu un sumar scenariu epic e și *Făt-frumos din tei* (cu brianta *Povestea teiului*): Blanca, rod al iubirii vinovate, °udamnată să răscumpere, călugărindu-se, greșeala nașterii > fuge de silnica mîntuire ce i-a fost sortită, încredințîndu-se protector — cu adevărat mîntuitor — al pădurii.

159

Drumul spre mijlocul pădurii, spre teiul „nalt și vechi" (., „vechi și sfînt"), care ia locul salcîmului din *Sara pe d.g.* este un drum al „farmecului" care conduce, într-un uru_{v5}, J dulce-muzical (murmur de ape, murmur de albine, freamăt d frunze, glas de corn), spre vraja iubirii din inima lurni|_{or}

Pe cărări pierdute-n vale Merge-n codri făr' de capăt

; . In mijloc de codru-ajunge,

Lîngă teiul nalt și vechi, Unde-izvorul cel în vrajă Sună dulce în urechi.

De murmur duios de ape Ea trezită-atunci tresare...

Treptata, ameițitoarea lunecare spre farmecul muzical al lumilor, în care sufletul se pierde („Iar ei trec, se pierd fă codri / Cu viața lor pierdută"), spre vraja iubirii, este și mai evidentă în varianta *Povestea teiului*, care accentuează (prin chiar termenul de „poveste") structura mitică, paradisiacă a universului iubirii :

Iar isvorul, prins de vrajă, Răsărea sunînd din valuri — Sus în codrii de pe dealuri Luna blîndă ține strajă.

După întîlnirea cu prințul pădurii, dăruit Blancăi de vraja muzicală a lumilor, universul magic al pădurii se închide. integrînd în propria-i poveste „povestea" celor doi tineri, cai*

Se tot duc, se duc mereu. Trec în umbră, pier în vale,

pierzîndu-se în depărtări de fum odată cu sunetul melancol^{IC} al cornului. Repetată, cu o singură inversiune, în final, strol^a

ii*

motivică a „răsăririi” apelor în vrajă subliniază intrarea poveste a eroilor :

160

Sus în brazii de pe dealuri Luna-n urmă ține strajă, Iar isvorul, prins de vrajă, Răsărea sunînd din valuri.
povestea este cronică timpului echinoxial, adică a timpului *^^ nu cunoaște, încă, istoria. De aceea, idila eminesciană se

dispensează de convenția pastorală (care "ar" însemna un schițat cadru „social”) și sestructurează pe scheme ritice subiacente (Țeul = Axis mundi, balta sau lacul = "omphalos etc.JT^ Mila eminesciană are — mărturisit sau nu — structură de

'-poveste". Aceeași structură mitică ~măscită~Z.o are și nuvela *Cezăra* — o idilă m fond —, în care suportul teoretic scho-pprihauerian e straniu acordat cu vocația de creator de mituri

/a lui Eminescu. ~Locul lacului din mijlocul pădurii îl ia aici insula lui Euthanasius, care, cu structura ei de cercuri concentrice (peștera din insula aflată în mijlocul lacului de pe infuTa" cIrn mijlocul mării)," ~esie un evident centru al lumii, reedTinHJ "prin topografia'sa (rîurile care se varsă în lac "ele.) și prin întreaga-i înfățișare, Tparadisui Un paradis __ interzis^ privirilor, căci, din afară, insulta lui Euthanasius nu este decît un ~grup* .jie __stînci sterpe, prin care poate trece spre raiul

-asctms "numqj. cel chemat — purificat prin somn (Ica Ieronim)/ purificat prin cufundare în apela __măriLJc.a Cezar^âgrdaf "ori-cum desprins și dezbrăcat de straiele convenționale ale existen-tgi __șale sociale^{6C}. Rppq Sind innppnă^_j>a.radisialca_ a primului cuplu, Ieronim și Cezara regăsesc, totodată, paradisul.

Principiu constitutiv al armoniei cosmice (înger sau întrupare a gândirii angelice), asociată uneori îngerului morții și ^{Setei} de extincție, sau element component al cuplului, care Permite, în idile, recuperarea paradisului pierdut, femeia apare, ⁱⁿ cîteva din poeziile eminesciene, ca o prezență ~fg Jieflectă^ ^ează și definește prin reflectare ființa celuilalt. Ea pri- atunci virtuțile unuirsrațiu-oglmHajși devine condiția

161

4-

recunoașterii sinelui, care-și depășește înstrăinarea (dureroasă ruptură interioară din *Melancolie*).

Substituindu-se credințe; iubirea rearmonizează eul, redîndu-i principiul unificator ^ sensul sau „înțelesul" („Cînd mțeles de tine, eu însumi mă-rte. leg"), ea tinde să devină „un soare al astei *lumi întregi*" care, e, în *Nu mă înțelegei*, lumea gândirii. ~" Cefe mai adesea însă, erotica emiresciană celebrează Q,,

prezența iubirii; 7cT~arnintirea

aceste ipostaz;

obișnuite ale eroticii lui Eminescu, femeia nu mai apare întrupare imediată a gândirii divine, ci fe^ cului, a _viș_ ului sau a girjdML umane ; ea este, ca* pierduta' To-mins pentru isarmis, "Jvia de âur în viața-mi", ea este Venus. Madona sau JageruL-creai. de—poezie __îfl. *Vehere și Madonă*, Chipul din *Povestea magului călător în stele* sau din *Mureșanu* era ^umbră a. cîntării^, atrasă din „noaptea neființei" la exis-

tența unei icoane de raze (în *Povestea magului...*, Chipul este, de fapt, o rază modelată de cîn tare). înO arfă pe-un mormînt, imaginea femeii este ^pîrtura mintii rn^j ilustrînd același, obișnuit, portret de statuie încă nu de tot însuflețită :

Prin gîndurile-mi triste și negre treci frumoasă, Ca marmura de albă, în haine de argint, Cu ochii mari albaștri în bolți întunecoase Și desfăcut ți-e părul în valuri de-aur moale... Deasupra frunței tale e-un mîndru cerc de stele — Astfel treci tu, copilă, făptura minții mele...

ntre vis și iluzie, „Prin lumina cea rărită, / Din valuri reci, din umbre moi", se încheagă părelnică întrupare feminină din *Diana*, statuie fugară de zeiță și „stgguuioc" al luminii de lună, captat în ochi de, .Endymioq. Tot acest joc de imagini iluzorii în oglinzile mișcătoare ale apei, joc ce mizează și P^e pluralitatea de funcții mitologice ale Diane (zeiță a lunii. zeiță a vînătorii), încheagă cea mai imaterială dintre visatele icoane feminine eminesciene, căci întreaga poezie, conceput² în cheie interogativă (ceea ce sporește irealitatea sau incerti-

162

■

imaginii), este o translație de la lumina de lună din vers la viziunea fugară a Diane din ultima strofă :

Ce cauți unde bate luna Pe-un alb izvor tremurător ?

În cea oglindă mișcătoare Vrei să privești un straniu joc, O apă vecinie călătoare Sub ochiul tău rămas pe loc?

De ce dorești singurătate

Și glasul tainic de izvor ?

S-auzi cum codrul frunza-și bate,

S-adormi pe verdele covor ?

Iar prin lumina jeea rărită,

Din valuri reci, din umbre moi, (

S-apar-o zămă liniștită ;

Cu ochii mari, cu umeri goi ?
 Ah ! acum crengile le-ndoaie
 Mînuțe albe de omăt,
 O față dulce și bălaie,
 Un trup înalt și mlădîet.
 Un arc de aur pe-al ei umăr,
 Ea trece mîndră la vînat
 Și peste frunze fără număr
 Abia o urmă a lăsat.

Din jocul de lumini pe ape, statornicia privirii („ochiul tău rămas pe loc”) creează imaginea frumuseții, a cărei materie⁰ dă lumina, valul călător și umbra. Diana este lumină, miș-7^{are} și vis de îndrăgostit End3[^]mion, sau, mai exact, Diana nu *decît* lumină, mișcare și vis. De aici, recurenta celor trei y[^]t mișcarea — privirea[^] Care apar, travestite"

Petotcuprinsui poeziei, pentru a fi însumate, în strofa finală, ¹¹i imaginea Diane: *Xunc?i{* — „lumina cea rărită" — „umbre — „arc de aur*y; izv0ral""e^umfbr5j[,6gTmcîă mișcă- — „apă^v/S'îjric călătoare" — „valuri reci" — ■ „Abia o a lăsat" ; /tu)⁴ — „ochiul tău rămas pe loc" (— Endy-

4

163

ii

t

J

I !

mion — „S-apară") Cele trei motive converg finalmente j_h unul singur : „straniu joc", pentru că apariția (nașterea) Di[^] nei este rodul „straniului joc" al spiritului cu natura.

+■ Atunci cînd nu e gîndire angelică întrupată sau element component al cuplului din idile, femeia este, de cele mai niu](e

^ în erotica lui Eminescu, lipsită de existență proprie ea d î ă î ' ^i E
 ^

z-mi^ în erotica lui Eminescu, li/ există doar în măsura în care' o l d Si jy T

E ceea ce știe

telana din *Scrisoarea jy* sau Tomiris din *Sarmis* („Cit de su, ridici, acumă în gîndirea ta pe-o roabă"). E ceea ce intuiește Cătălina în nențeleasa ei aspirație spre existența absolută a Luceafărului — pe care, dealtfel, nu o suportă. E ceea ce mărturisește, ca aspirație, postuma *Oricare cap îngust*:

^Aluncea ca în lumea mea se plimbă, J Cu-a gîndurilor mele navă merge J Și al ei suflet pe al meu și-l schimbă.

Satira eminesciană sancționează refuzul femeii de a se lăsa gm3ită, ceea ce echivalează cu un involuntar refuz. de. a. existe. Căci ceea ce există în imaginile satirice din *Scrisoarea IV*, « *Scrisoarea V*, Icoană și privaz sub înșelătoarea Jn]ățișare a \ frumuseții nu e decî.LdfJ2lcaiul--speciei=Sf^fienhaueriana voin-o ță;'7prnuîfguj_.derjjorna. care joacă, sub mii de măști, aceeași ; piesă. Statuia sau icoana devine atuneP"Răpusa, marionetă lip-HJtJLTfe._ existență proprie, gestică ceremonială devine convenție socială (îngroșată pînă la caricatură în imaginea',congresului de rubedenii" din *Scrisoarea IV*), rolul mitic din idile devine rol de farsă. Instrumenta orb.al zeulH" deniQnTzat, frumusețea și-a pierdut sensul apolinic, a devenit un travesti, sub care se ascunde o impersonală existență, străină :.

O, teatru de păpuș.... zvon de vorbe omenești,

Povestesc ca papagalii mii de glume și povești

Fără ca să le priceapă... După ele un actor

Stă de vorbă cu el însuși, spune zeci de mii de ori

Ce-a spus veacuri dup-olaltă, ce va spune veacuri încă,

Pîn'ce soarele s-o stringe în genunea cea adîncă.

(*Scrisoarea IV*)

c_nsul...platonician_^]_i>>iiusetid' (intermediar accesibil al ideii jeCFruinoă-Sau al Adevărului), spre

care aspira demonul din *Scrisoarea V*, e pierdut prin uitare. Dyi. opoziția dintre uitare și identitatea cu sine a memoriei se naște elegia eminesciană. ^ Legea uitării - e în erotica lui Eminescu, cea sub care se înșcrie prezența efemeră și fragilă (ca „floarea albă de cireș”) a femeii. Elegiile eminesciene sînt popzii rarp înpparcă să salveze prin amintire existența rJorale — a femeii ce se pierde în „valurile vremii”, „răpită de nimicul vieții”. Răpită sieși, ea devine o existență aparentă, adică înstrăinată („Te-aș cere doar pe tine, dar nu mai ești a ta” — *Despărțire*). *£A.mintivea* e, în elegii, efortul eșuat al gândirii de a mintui ființa iubitei „din valurile vremii” J de a-i da „o alta lege” (și tonul elegiac îl dă nu atît absența femeii, cît sentimentul acestui eșec al gândirii)./De aceea, elegiile aduc, în majoritatea lor, o structură identică, organizată biplan : mjamria, obstinată..identitate_cjX-3iqe.,a.gmdirJi,-caracr...^a terizează ființa masculină (asociată existenței eterne a naturii, ca-n *Pe aceeași ulicioară...*, dar atinsă, ca și Hyperion, de oboseală și de setea morții), iar uitarea^ veșnicia trecere, e legea prezenței efemere a femeii, incapabilă să-și păstreze identitatea ființei. Atunci cînd ei i se asociază veșnicia, veșnicia devine o eternitate a negației : Pe aceeași ulicioară Bate luna în ferești, Numai tu de după gratii Vt*ciaic. JU4_te mai ivești !

Vîntul tremură-n perdele Astăzi ca și alte dați, Numai tu de după ele *Vecinie* nu te mai arăți (s.n.)
(*Pe aceeași ulicioară...*)

/J Vecinie nu •
165

Oboseala identității gândirii creează impresia unei apăsate^ bătrîneți hibernale : Optzeci de ani îmi pare în lume c-am trăit, Că sunt bătrîn ca iarna, că tu vei fi murit, (*Departate sunt de tine...*), sau se traduce în impresia vidului glacial, a pustietăților oc_ea. nului de gheață privegheat de luna moartă (*De cîte ori, jtu. bito...*).

£ în concurență cu negura timpului, poezia creează, din sunetul pieritor al cuvîntului, capcane de eternitate, imobili-zînd în imagine visul fugar, 7

.....cuvinte cumpănind,

Cu pieritorul sunet al lor să te cuprind, în lanțuri de imagini duiosul vis să-l ferec, Să-mpiedec umbra-i dulce a merge-n întunerec.

(*Nu mă înțelegeți*)

"TAmintirea se poate transforma în invooație, aspirînd să fixeze, magic, imaginea fugară a iubitei. Grupul celor trei *Sonete*, corespunzînd, fiecare, unei trepte temporale mereu mai îndepărtate, aduce o structură simetrică, reluînd, în terținele fiecărui sonet, aceeași mișcare (reală la început, așteptată apoi, visată în cele din urmă), mișcarea plutitoare de apropiere a imaginii iubitei. Primul sonet are caracterile poeziei de interior, cu dubla recluziune obișnuită, în aceste cazuri, la Emi-nescu : mai întîi, în spațiul protector al odăii, apoi, prin ceața gîndului, într-un spațiu al reveriei, întreruptă de apariția bănuită doar (un foșnet de rochie, un sunet de pas, mîin' subțiri și reci) a iubitei. Cel de al doilea sonet împinge momentul temporal din poezia primă într-un trecut resimțit ca îndepărtat :

Sunt ani la mijloc și-ncă mulți vor trece Din ceasul slînt în care ne-nîlnirăm, Dar tot mereu gîndesc cum ne iubirăm, Minune cu ochi mari și mînă rece.

166

Paralel și compensativ acestei mișcări de îndepărtare în timp , onformă tehnicii eminesciene de i-realizare a obiectului), -jjdirea recheamă și apropie imaginea iubitei, asociată acum liniștitorului vis apolinic al frumuseții :

O, vino iar ! Cuvinte dulci inspii'ă-mi. Privirea ta asupra mea se plece, Sub raza ei mă lasă a petrece Și ciuturi nouă smulge tu din liră-mi. Tu nici nu știi a ta apropiere Cum inima-mi de-adînc o liniștește, *Ca răsărirea stelei în tăcere*, (s.n.)

Cel de al treilea sonet transformă distanțele temporale, incert precizate în sonetul II („ani”), în „neguri reci” sau în „umbra vremilor”, dîndu-le, și prin rezonanțele pluralului, proporții fabuloase. Gîndul însuși e depășit de aglomerarea rece a timpilor, dar din admcuri de dincolo de gînd invocația se naște, iarăși, ca o rugăciune sau ca un cîntec a cărui putere magică, nesigură totuși, desface din neguri icoana luminoasă a femeii :

Cînd însuși glasul gîndurilor tace, Mă-ngîna cîntul unei dulci evlavii — Atunci te chem ; chemarea-mi asculta-vei ? Din neguri reci plutind te vei desface ?

SAceeași încercare de a -slava, prin amintire, chipul iubitei furată de apele timpului caracterizează și elegia *Din valurile vremii...*, al cărei prim vers („Din valurile vremii, iubita mea, răsai”) poate fi citit, cu verbul la imperativ, ca formulă proe-“iala a unei invocații magice. „Portretul” din prima strofă este, în acest caz, o reînchegare în icoană, prin cuvînt, a celei forate de apele timpului. Cea de a doua strofă („Cum oare ^n noianul de neguri să te rump...”) Zîncearcă, printr-un ritual “ȘUat ai amintirii, să

reînsuflețească icoana angelică încheată ^1 apele timpului!! Dar, în final, negurile vremii înghit umbra ^{ce}lei care nu poate fi mîntuită de destinul veșnicei treceri :

167

Dar vai, un chip aievea nu ești, astfel de treci Și umbra ta se pierde în negurile reci, De mă găsesc iar singur cu brațele în jos In trista amintire a visului frumos... Zadarnic după umbra ta dulce le întind : Din valurile vremii nu pot să te cuprind.

In variante, semnificațiile motivului celei ce nu se lasă salvată de temporalitate apar cu și mai mare claritate :

O nu fugi, iubito, plutind astfel înot,

Răpită de nimicul vieții și de tot

Ca frunzele, cînd toamna pe lume-și mîină vîntu-i —

Din valurile vremii mă lasă să te mîntui. ^{G7}

\ Ca și *istoria* (amintirea timpilor primordialii ai unui neam), *amintirea* (identitatea cu sine a gândirii, opusă devenirii temporale) este astfel una dintre modalitățile prin care universul poetic eminescian încearcă să depășească criza gândirii înstrăinate.

NOTE

¹ *Atît de fragedă*, variante (O, *tăceți*), în *Opere*, ed. Perpessicius, voi. II. P- 97.

- „Ar fi absurd din parle-ne a pretinde ca Statele Unite ale Americii să fie conduse de-o aristocrație istorică, cînd ea nu s-a putut nici naște pe pămînt american ; ar fi absurd a pretinde chiar pentru împărăția Braziliei și pentru orice stat născut în urma acelei primăveri etnice, care se numește evul mediu.

Nici pentru țara noastră n-am gîndit vreodată a propune un sistem care să învieze veacul al XVII (sic !), epoca lui Mateiu Basarab". (*Dezvoltarea istorică a României*, în *Opere*, ediție îngrijită de prof. Ion Crețu, voi. IV, București, Ed. Cultura rom., 1938—1939, p. 111.) Asimilarea (Și nu importul) civilizației este traducerea în domeniul existenței sofale, a termenului de *adaptație*, pe care l-am înfîlnit ca fundamental definitoriu în gîndirea științifică și filozofică a lui Eminescu. în *Progre-su!* *real și cel fictiv* (*Opere*, ed. Crețu, voi. IV, p. 483), organismul social e studiat în raport cu dubla tendință a oricărui organism natural, tare e „rezultanta a două puteri opuse : a eredității, principiul con-^{Se}rvator (...) și a adaptabilității, principiul progresiv".

¹ *Cine determină soarta României ?*, în *Opere*, ed. cit., voi. IV, p. G7

¹ *Pătura superpusă*, în *Opere*, ed. cit., voi. IV, p. 192.

În mod excepțional, apare la Eminescu și imaginea poeziei-disi-^{iu}lulare, ca în variantele la *Cu gîndiri și cu imagini* (v. *Opere*, ed. Perpessicius, voi. V, p. 248-250). Și totuși, valoarea poeziei e departe ^e a fi aceea a unei măști ; ea este o superbă construcție arhitectonică

169

1 v

i

i

A:

ce-și disimulează parțial funcționalitatea de spațiu riguros construit s., a cuprinde și a ascunde în miezul său realitatea ultimă, aceea a mor;;;

Oricum vorbele dissimul înțelesul noi privim-l Dacă inima ți-i moartă E astfel ca ți-nti rimul

Și de sfînxuri lungi ale Monoliți și propilee, Cînd înăuntru într-o raclă Doarme-un rege sub o faclă.

⁶ D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu*, ed. cit., p. 226, ⁷ Opoziția eminesciană între *comunicarea autentică* (cea pe care r realizează discursul poetic) și *comunicarea degradată* în uzul social ; cotidian) poate fi clarificată (fără a falsifica prin forțată moderniz., gîndirea lui Eminescu) în termeni heideggerieni ; să reamintim fapv că o bună parte din exercițiile de semantică ontologică ale lui Heidegger se întemeiază pe re-lectura unui romantic — a lui Holderlin (*Hölderlin und das Wesen der Dichtung*). Or, pentru Heidegger, comunicarea nu înseamnă vehicularea impresiilor, dorințelor etc. de la interioritatea unui subiect la interioritatea altuia, ci comunicarea „are sarcina de a constitui articulațiile ființei-în-comun în calitate de „comprehensiune" (*L'etre et el temps*, trad. et anote par Rudolf Boehm et Alphonse de Waelhens, N.R.F., Gailimard, 1964, voi. I, p. 200). Ontologic, comunicarea are drept scop „participarea auditorului la raportul de ființă pe care discursul îl instituie" (*Ibid.*, p. 207). Funcția ontologică a discursului este însă, dintru început, umbră de la natura limbajului, care presupune „deja o anumită înțelegere medie. De aceea. în comportamentul cotidian atenția poate trece de la primordiala articulare a existentului în disc::— la o „vorbire-în-comun", la transmiterea și repetarea discursului ." suși, care-și pierde semnificația ontologică și devine „bavardaj" (*oiv*-nescienle „vorbe goale"). Să precizăm că semnificația ontologică pe care Heidegger o dă discursului (articulare a ființei lumii) și comunicării (^{am} ticulare a „ființei-în-comun") este, pe de o parte, consonant cu depășirea poeticilor „expresive" (comunicarea nefiind transmiterea unei ir--l" riorități subiective) și, pe de altă parte, ea vădește (ca și poet!-eminesciană, înscriindu-se în aceeași tradiție hegeliană) *substanțialii* ^{""} definitorie a discursului în general, a discursului poetic în special.

⁸ De aceea, lumea adîncurilor ni se pare infinit mai lumnino^{^1} decît apare ea în interpretarea, dealtfel atît de frumoasă, a lui I.

^{^1} „goițescu ; căci „plîsul din intermundii" devine, prin poezie, rîsul »■■■ Odin sau surîsul zeilor. Ni se pare, de asemenea, șocant inexactă, r^{cit}

■

170

, la *Odin și Poetul*, o lectură ca aceasta : „Cîntecul trebuie să ex-l -jpe anarhia cosmică, libertatea, ritmul tainic al elementelor și deci p jgerările durerii lumii" (I. Negoitescu, *Poezia lui Eminescu*, p. 72). .^potrivă, universul lui Odin are rigoarea de

so Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius, voi. II, p. 294, 303.

60 *Ibidem*, voi. V, p. 31. Eternul feminin devine, în interpretarea • Edgar Papu, principiul cunoașterii afective, recognoscibil nu numai , j-ginatica, ci și în lexicul poeziei eminesciene (*Poezia lui Eminescu*, 1 cit- cap. *Principiul feminin la Eminescu*).

întreaga analiză este tributară unei „sexuisemblance” în tradiția consolidată a analizelor lui Bachelard.

61 Prezența insistență a acestui motiv explică importanța pe care o atribuie morții iubitei de la Ipotești în cristalizarea sentimentalității eminesciene George Munteanu în foarte interesanta sa interpretare a biografiei lui Eminescu (*Hyperion*, I. *Viața lui Eminescu*, București, Ed Jînerva. 1973).

62 >- Spre aceeași concluzie conduc lucrările experimentale ale cercului de poetică și poetică matematică, lucrări conduse de Lucia Vaina-pușcă și cristalizate în studiile dedicate postumelor eminesciene de Manuela Roșcău, Gabriela Duda, Antonia Constantinescu, Măria Ilie și Anca Runcan. publicate în *Synthesis*, an. II, 1975, p. 31—68.

63 E imaginea care motivează interpretarea eroticii eminesciene în viziunea lui G. Călinescu sau a lui Tudor Arghezi.

64 Eminescu, *Proză literară*, p. 91—92.

ip-Se&S.le _ca _simbol thanatic, în I. Negoțescu, Op. cit.

66 Petru Cezara, v. M. Eliade, *Insula lui Euthanasius*, București, 1943 ; M. Zăciu, *Lecturi și zile XXII*, în *Tribuna*, 3 iulie 1975.

67 Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius, voi. III, p. 219.

B8 P

W Q

§

53

3 o o

J

„Eu e Dumnezeu” (*Opere. V*)

Poezia, somnul, moartea, iubirea, magia, cultul epocilor istorice aurale ne-au apărut drept căi de reautentificare a gîndirii Instrăinate, de recuperare a unui pierdut timp echi-noxial, și — în majoritatea cazurilor ~⁼ dejvede^c2p.e_rlrēlâIIIe'J,' paradisiace~~cTe (^farmec^i "Nici una din aceste modalități de salvare a ființei rra~presupuhe" o trăire dramatică a timpului istoric- aL^dirnpotrivă. toate acestea sînt moduri de existență TCjXto±£J33J2Qrayi. Ele se bazează pe cultivarea antinomiei ro-mautieg^real-ideal și reprezintă, fiecare, o soluție romantică de corijare a realității resimțită ca degradată, trecătoare și neautentică.

Aceeași opoziție între realitate și universul liber al gîndirii (care se~aplică, de astă dată, contemplării detașate a rea-fltății înseși în treptata ei eroziune istorică) a_fare_temațizată și cultivată _programatic în marele poem al nașterii și morții

civilizațiilor. *Memento*.....?M,p'. întregul poem se bazează pe opo-

²[t^Jj[rtrē _„lumea cea aievea", Tîn care gîndirea este angajată în acțiune~7(și, ca atare, supusa eroziunii și instrăinării în timpul istoric) și între „lumea-nchîpuiirii". Qîberă de orice determinare sau constrîngere străină ei : /

Una-i lumea-nchîpuiirii cu-a ei visuri fericite, Alta-i lumea cea aievea, unde cu sudori muncite

#-.-

A

177

H

A

| ?',

"

Te încerci a stoarce lapte din a sfîncei coaste seci ;

Una-i lumea-nchîpuiirii cu-a ei mîndre flori de aur.

Alta unde cerci viața s-o-ntocmești precum un faur i

Cearc-a da fierului aspru forma cugetării reci.

A-" Istoria civilizațiilor umane_jra apărea, așadar, ca un permanent 3 efort/^(„cu sudori muncite^de a modela creator_jiațura („fieruT aspru") .după tiparele gîndirii, impunîndu-i „forma cugetării //eci".

Opusă universului acțiunii, „lumea-nchipuirii” (a visă-[^] ” rii, a poeziei, a gândirii neangajate în acțiune) este o lume .[^] liberă, care nu domină, ci este dominată de conștiință, o lume de somptuoșități coloristice proprii spațiilor onirice, o lume care se desrhuje eternei j2lniăij. c_jg adie dinspre insulele morții. BHR7^regknul „vrăjii” selenare, visarea redescoperă MftîbajuT' poveștii și caută să descifreze, prin intermediul lui, sensul, 7rTThelor^t istoriei. Vidarea este dirijată de eul liber („Turma visurilor mele *eu* le pasc ca oi de aur”), derconștiința identică sieșiVemancipată de tirania realului, emancipată de timpul . — ” r' ” ”
 istoric, ireversibil. În imperiul luminoasei nopți, cînd
 ...luna argintie, ca un palid, dulce soare, - -
 Vraji aduce peste lume printr-a stelelor ninsoare, f
 visarea (gîndire liberă) descifrează, cu limbajul basmului, sensurile istoriei, întoreînd înapoi „roata vremii” *. Discursul poe-ticse structuFează — în acest preambul al poemei — ■ pe_ohr.. sesiva repetare a pronumelui personal *eu*, în funcția, subliniată, de^subiect al acțiunii (și acțiunea înseamnă, aici, emancipare de timpul istoric prin gîndire mitică), o repetare inutilă (aproape stînjenitoare) din perspectiva gramaticii românești, dar necesară din perspectiva unei intenții stilistice ; pentru că, în calrtate de subiect (în sfîrșit) îîbef al* acțiunii constructive prii^ gîndire mitică, *eu(l)* se emancipează de obișnuitul său statut gramatical de pronume inclus în forma flexionară a verbului:

178

J

Căci posomoritul basmu — vechea secolilor strajă — îmi deschide cu chei de-aur și cu-a vorbelor lui vrajă
 § Poarta naltă de la templul unde secolii se torc — *Eu* sub arcurile negre, cu stîlpi nalți suiți în stele, Ascultînd cu adîncime glasul
 gîndurilor mele, Uriașa roat-a vremii înapoi *eu* o întorc
 Și privesc ... codrii de secolii, oceane de popoare
 Se întorc cu repejune ca gîndurile ce zboară * *
 Și icoanele-s în lupta — *eu* privesc și tot privesc.....

Din această perspectivă, istoria umanității apare ca o succesiune de int^{pr}p^{tr}iri mitice ale divinului, încorporate, fiecare, într-o civilizație care se naște odată cu mitul ei central și 'fnBare" în. clipa cînd mitul își pierde valoarea activă, încetînd să mai reprezinte credința~~vTe a unePepoci. Istoria umanității apare deci ca un perpetuu pelerinaj în căutarea divinului („Oare viața omenirei nu te caută pe tine ?”), a
 divinului care se dezvăluie însă a fi nu creatorul, (ci creatura

^

—-----,----- ----
umanjății ->— „Un gînd_jraternic, dar nimic decît un gînd”. *Memento mori*, în care [Tudor Vianu vedea un poem socio-gonic², este înrudită, în punctul de ,plecare^...cu meditația preromantică pe ruine³ ce reactualizează lamentoul biblic *vārufas vanitatum*, vizibil în titlurile celor două versiuni (*Panorama deșertăciunilor* și *Memento mori*) și în subtitlurile pe care le-ncearcă Eminescu (*Tempora mutantur, Vanitas vanitatum vanitas, Skepsis, Cugetări*). Însă, mai mult decît o imagine a morții succesivelor civilizații, *Memento mori* e o imagine a nașterii și a morții miturilor....a credintelor, adică e o meditație asupra încorporărilor (urmate, fiecare, de o inevitabilă înstrăinare) a spiritului în istorie. Nașterea și amurgul zeilor, întruparea si apusul Ideii, Tîmpul echmoxlal (timp istoric aural, ' ^{ln} care na^ira si ifWa „fuzionează în beatiudmea mitului)» și

Punctele de solstitiu ale istoriei — acestea sînt momentele care structurează imaginea fiecărei civilizații panoramate în *Me-*

179

t

\\, *mento mori.l*Pe lîngă ej^mejTjtej^Jiegeliene_ ^istoria universală ==- istoria manifestărilor spiritului) sau "schopenhauerien₀ (opозиția între cugetarea liberă și acțiunea lipsită de libertate într-o lume dominată de răutate), dincolo de tonalitatea depre, sivă înrudită cu cea a lamento-ului biblic din

Ecleziast, „panorama” eminesciană se structurează în primul rând în jurul unui ^{^^^T^}apocalipsei care, în variantă (germană citată de Emiiras6u*[”] și reactualizată de opera lui Wagner) este un mit al mortii („amurgului”) zeilor — G6tterdämmerung-^{”3iC=r}~sau, în varianta germanică veche, Ragnarok —, moarte prevestită și desfășurată într-un univers în care s-a înstăpinit Iarna Fimbul. Ragnarokul înseamnă moartea unui ciclu cosmic și divin, căruia îi urmează însă o nouă creațiune, un nou „univers auroral — Ziua cea nouă”⁴.

Mitul germanic la oare Eminescu trimite, explicit, în adnotările pe~ marginea poemei⁵, este una dintre variantele unui mit cu răspindire universală, aceia al creației fieripdice a lumilor*, aqTgaaprimenll”ll cosmosului pyiiT, ppT-inHjpa întoarcere îiihaos. *
:esVa

urmată de o nouă geneză. Acesta este, spre exemplu, Marele An~c5si”nic al chaldeenilor, la sfârșitul căruia universul e distrus printr-o catastrofă (alternativ, diluviu și incendiu), pentru a reîncepe apoi, în noul an cosmic, o nouă existență. În variantă indiană, Ziua lumii (*Kalpa*) e măsurată de timpul în care toate astrele săvîrșesc o mișcare completă. Definiția astronomică a Marelui An Cosmic (cel mai mic multiplu comun al timpilor de rotație și revoluție a tuturor astrilor) reapare la Pitagora și la Platon, cu semnificația de ciclu închis de existență cosmică, fiecare asemenea ciclu începînd printr-o primenire a lumii, printr-o nouă creațiune. Neoplatonismul întemeiază teoria metempsihozei pe această viziune a eternei repetiții a existenței¹ universului organizată în mari ani cosmici, viziune mitică respinsă atît de Kabbală, cît și de gînditorii creștini⁶. Varianta germanică a mitului, reactualizată, în secolul al XIX-lea, de

180

Richard Wagner, poate întîlni astfel, în gîndirea eminesciană, varianta fundamentată astronomic în filozofia lui Platon.

Cu^ox^£jj,(i Pa^i^i ipitk-p (asupra căreia ne-am oprit într-un capitol anterior), rare p ucisă de Roma înainte de a-și fi consumat ciclul complet al existenței istorice, j toate celelalte (^T^Hzatii uanoramate de Eminescu în *Memento mori* se desfășoară conform evoluției -identice a raportului între două elemente constitutive (Natură-Șpiri)X evoluție ce cuimaste trei momente p’fîtspirație reciprocă /xOzuziuiie în mit ^J)jiipitură, care duce^îa moartea civilizației respective.- Fiecare civilizație parease naște dintr-un element pvimnrHiaJ (apa în Grecia și Egipt, pămîntul în Babilon și Egipt, focul în Roma etc), un element care își „visează” forma și și-o primește prin efortul modelator al gîndirii ; fiecare civilizație conține un simbol cen-tral al gînditorului (rege sau mag) ; epuizată prin însTrlm^mrea gîndirii, fiecare civilizație se reîntoarce în cele din urmă în /elementul din care s-a născut. Parțial, schema funcționează și în unica strofă închinată zorilor spiritului în civilizația pri- ^ mitivă a „negrilor sălbatici”. Umanitatea însăși este încă, „aici, pe jumătate natură („Cap de lup e-a lor căciulă, pe-a lor umeri piei de urs”) și confundă divinul cu natura văzută în elementele ei primordiale („Colo-nchină idolatrul nențesul foc de lemne”) ; dar semnele spiritului există deja, oricît de „nențelese” și „strîmbe” ar fi ele, iar purtătorul loa- e magul :

Colo magul lui îi scrie pe o piatră strîmbe semne

Să nu poată le-nțelege lungul secolilor curs.

£

Superbă și orgolioasă, civilizația babiloniană dă nisipului pustiei forma și consistența, aparent indestructibilă, JLji^m _”ri~~ lor-de-ee’al’e~*7’ă* grădinilor suspendate, care s-au desprins de Pămînt, „suite-n nori”. Apropiat de natură și pus, simbolic, sub semnul elementarului, poporul *geme* „Cum o mare se fră-”rîntă pe cînd valuri o răscoală”, slujind inconștient (ca și natura) gîndirea monumentală al cărei reprezentant sau purtă-

181

tor e, aici, *regele* („Cugeta Semiramida prin grădinile răcori”) Risipită de timpul istoric, civilizația babiloniană recade însă în natură și-n amintire, setnacinăreiiTtegrindu-se nisipurile pustiei, care o înghit, asimilînd-o unei imagini de Fata Mort*

Azi ? Vei rătăci degeaba în cîmpia nisipoasă : Numai aerul se-ncheagă în tablouri mincinoase, Numai munții, gârzi de piatră, stau și azi în a lor post ; Ca o umbră asiatică prin pustiu calu-și alungă, De-l întrebî.: unde-i Ninive ? el ridică mîna-i lungă, „----^ — Unde este ? nu știu —zice— mai nu știu nici unde-a fost.

Gr>rf «£/ Din valurile „blonde” ale Nilului, din „visările pustiei” și din „cerul d’Egipt dis-făcut în foc și aur” se nasc „qîn-diri(le) arhitectonic^de-o grozavă măreție” ale Memphisului’ și ale piramelor. Egiptul antic e „vis” al naturii („Unde visează spume, cerurile-nșiră nori”), întîlnind gîndirea regală, formativă

lese-n noapte și-a lui umbră lung-întins se desfășoară Pe-ale Nilului mari valuri. — Astfel pe-unde de popoară Umbra gândurilor regii se aruncă-ntunecat.

și gîndirea magică :

Magul priivea pe gînduri în pglinda\lui de aur,
Unde-a cerului mii stele ca-ntr-un centru se adun.

El în mic privește-acolo căile lor tănuite

Și c-un ac el zugrăvește cărărușile găsite —

A aflat simburul lumii, tot ce-i drept, frumos și bun.

Dar, odată cu degradarea vieții spiritului, gîndirea magică își pierde "atributele cosmotice și declanșează (pr* m citirea *semnu-ka întore*) apocalipsei 7 Tăr~Egiptul, acoperit de nisipurile pustiei, coboară în amintire, în legendă și în adîncuri acvatice. Atunci cînd „sufletul visează toată-istoria străveche", „Mernph¹⁵ se ridică, argintos gînd al pustiei" și beduinii povestesc

182

.....basmă mîndre mestecate numa-n stele • , ■

Despre-orașul care iese din pustiile de jele.

Din pămînt și de sub mare, s-aud sunete ce cresc.

Marea-n fund clopote are, care sună-n orice noapte,

Nilu-n fund gradine are, pomi cu mere de-aur coapte —

Sub nisipul din pustie cufundat e un popor.... J'i

Ierusalimul se naște în tonuri de *Cîntarea Cîntărilor* UAX—l-Si în Libanon văzut-am rătăcite căprioare") și moare în tonurile biblicei Judecății de apoi („Dar venit-a judecata...") T

YBTCTFT-Ța^Ven/ns, din apele ^oceanici" își înalță spre cer mun-ții „scnteind muiati în soare" și templele aibp carp urcă spre înălțimile zeilor. Ca și în Dacia, pătura însăși e un templu, cu „coloane de dealuri", cu „coaste rîzătoare", cu crînguri verzi în care .duhurile semidivine ale naturii (nimfe, fauni), zeii tineri cu înfățișare pămînteană (Zeus îndrăgostit) și muritorii trăiesc în nymniiq mitiții. Armnni.a Greciei moare însă odată" cu" moarteagîndirii mitice. Cugetătorul cu gîndirea „în doliu", cafeTiu mai crede în pitagoreica cifră sacră a lumilor, sculptorul orb care transmite timpilor ce vin imaginea „durerii încremenite" în marmoră și Orfeu, întors — singur —• din infern, Orfeu cu „glasul stins de- aripa disperării", Orfeu mut, cate a pierdut credința în magia cîntecului și în consubstanțialitatea poeziei cu armonia cosmică — acestea sînt simbolurile spiritului înstrăWat, care se neagă" pe sine și. caută repaosul morții. Atrasă de durerea cîntecului lui Orfeu, Grecia se cufundă, odată cu lira cîntărețului divin, în apeTe~clin care se născuse, îai* ghidarea Întovărășește această imagine a ariiioiîeî .pi'ăbușite cu un coșmar al surpării lumilor în hăuri precosmice. O lume fără Grecia ar putea fi, pentru Eminescu, o lume îndelung agonizantă, rătăcind, pierdută, prin „văi de. caos".

Dar mai știi ?... N-auzim noaptea armonia din pleiade ?" ■ Știm de nu trăim pe-o lume, ce pe nesimțite *cade* ? >

Oceanolc-nfinirei o cîntare-mi par c-ascult. Nu simțim lumea pătrunsă de-o durere lungă, vană ? Poate-urmează-a arfe-antice suspinare aeriană, ■ .

Poate că în văi de caos ne-am pierdut de mult... de mult.

A

183

?

/

Jfc

Roma fa. cărei imagine emblematică e /poarele/.astrul ra _ țiunii ordonatoare)"este o"~civilizație pusă sub semnul elerneru tnlui ignic. Poporul-natură și regele-spirit se confundă

f!

într-un stat condus de „Senatul cel de regi". Roma solară Roma cugetării piere mai întîi, incendiată de Nero, atunci cmd ^nTdirea însăși devine, prin exces, nebunie. Dar Roma este singura civilizație care~moare, iii poema luT~Eminescu" T'Se—dtittă ofi, căci moartea Romei este reluată după secvențele luptei^ ^ aco'flrrraTfeTjT^ilizaTă~ Cezarilor, care au învins Dacia și aufrînt evoluția popoarelor tinere, înainte ca acesTea "să l'i ieșit "dii^vîrsta mitulug iaTiprîndu-ie _asfel o istorie strâ- ina și asumîndu-și destinul lor, va fi ucisă de „sînteale visuri"" 'ajj? popoarelor barbare, răzbunăfoTi —ai Daciei. Incendiată de Nero/cotropită de"~Odin Își zeiT Vallhâlei, Roma eternă supraviețuiește,

totuși, substituind mitului solar mitul creștin și imperiului cezarilor imperiul papei.

Mai mult decât în Roma, în Războiul Francez, „Spiritul ce-adânc se zbate într-a populilor fire” nu mai apare ca emblemă a regalității sau ca atribut tainic al magului, ci își creează instrumente multiple și du”re. Căci ocean *trezit*”, ce

„...înalță firi cumplite, cari-l duc, o vijelie,
Să îngroape sub ruine ce-n picioare a strivit.

Expresia acestei explozii vulcanice, distrugătoare este „tigrul fioros”. „Ie” ^găfîr^gîndîri de fier” ■ nu creează o ~lunTT nouă, ci o îngroapă, sub „osîndă”, pe cea veche. Adevărata încorporare mitică a gândirii în epoca modernă nu e Robes- -pierre distrugătorul, ci Napoleon, ultimul Cezar, Napoleon sol al Spiritului prin ideea ~ Kantiana a păcii eterne!, Proiectint* ”aisupra”—epoeii ~~niudeiue~~ IUmifriale atemporale ale ȳlrstei Cezarilor, Napoleon (în care și Hegel văzuse întrupaț ^piritul Uni’ versului) reprezintă în opera lui Eminescu un Qpit central P^11 mit asupra căruia poetul revine în variantele *OcCeCJîn met*’^11 a7zttc}7~Contaminin9”u-l cu Imaginea lui Nap”o”eon III din i¹⁷¹

184

na

arat *Și proletar*, Eminescu

ny avate

cjm „Napoleon” ^jiyatarul

Cezârifyi, al cărui avatar antîcex~â~Traian~în *mori*, Napoleon concentrează gîndirea veacului, el este,

îr fond, expresia în căre~se aduna visul poporuii~natura :

Dar puteri neliniștite ce trăiesc în adinea mea. Ar vrea țărma să-l evada, să înece cu mărime Lumea. Ele se concentra în suflarea unui om,

Mare, că-i purtat pe umeri de adînci și mîndre vremuri : Căci gîndiri, care ieșise dintr-a lumii lung cutremur El le pourt-unite-n frunte și le scrie pe stindard...

De aceea, înfrîngerea lui Napoleon nu înseamnă victoria unei alte ordini umane/și nu se suprapune cu bătălia de la Waterloo. Nu oamenii, ci—natura învinge și de astă dată ideea. Ca i cezarii Romei, În Napoleon este o victimă a Nordului •

Ș-atunci Nordul se stîrnește din ruinele-i de gheață, Munții plutitori și-i sfarmă și pe-a cîmpurilor față El ridică vise-nalte... volburi mari de frig se văd și trecînd peste oștire o îngroapă...

—^

v

în Napoleon își trăiește martirajul udeea.i ca-ntr-un alt Crist.

~și victimă a istoriei.) Na-

ateu, părăsîte Tatăl divin. /Creator poleon Cp7. arii e una din înfățișările

i J

e moderne ale eroului Jtra-

gic eminescian și înfrîngerea lui dă materia unui lamento care abandonează tonalitatea epică și suprapune, într-o voită ambi- tragic și eul liric /„Nordul m-a învins — *ideea* .). Înfrîngerea lui Napoleon marchează sfîxsitul g

moderne. Odată cu el, ideea moare din nou, mitul Pălește și ^sistiajbrărește criza unui nou punct de solstițiu, a

■ii conștiință marchează cu însemnele tragismului contemporaneitatea și, odată cu ea, creația de maturitate a lui Eminescu :

Ș-astăzi punctul de solstițiu a sosit în omenire. DTn mărire iă cădere, din cădere la mărire

t.

185

Astfel vezi roata istoriei întorcînd schițele ei ; * • Inzădar palizi, siniștri, o privesc cugetătorii S^ vor cursul să-l abată... Combinații iluzorii — \jE apus de Zeitate, ș-asfințire de idei.,;

Peregrinînd, prin mituri, în istorie, gîndirea — a cărei liber. tate de vis era celebrată la începutul poemului — descoper-, periodica prăbușire în neaființă a fiecărei credințe și contemplă astfel, în istorie, mișcarea ritmică prin care spiritul i\$; creează și, mai apoi, obosit să-i susțină, își ucide zeii : Ca s-esplic a ta ființă de gîndiri am pus popoare, Ca idee pe idee să clădească pîn-în soare Cum ești tu nimeni n-o știe. Întrebările de tine, i Pe-a istoriei lungi unde, se ridică ca ruine Și prin valuri de gîndire mitici stînce se sulev ; Nici un chip, pe care lumea ți-l atribuiește ție, Nu-i etern, ci cu mari cete d-îngerî, de ființi o mie, C-un cer încărcat de mite asfințești din ev în ev.

în spatele tuturor acestor înfățișări ale divinului, gîndirea opa-sită, gîndirea epocilor tragice, aflate la

„punctul de solstițiu”, descoperă că singura formă de eternitate este TTroarta- („Căd eternă-î numai 'rriolTteaT" ce-i viață-i trecăSor”), moartea al cărei vis se vădesc a fi civilizațiile și miturile prin care -ele încearcă zadarnic să dea divinului o înfățișare inteligibilă și veșnică, pentru.că Nimeni soarele n-oprește să apuie-n murgul serei, Nimeni Dumnezeu s-apuie de pe cerul cugetării, Nimeni moartea să se-ntindă pe-a istoriei mormînt.

"De la premisele unui poem preromantic de tipul meditației P^e ruine, *AJpiTjpn.tn mori* devine poema descifrării „ruinelor* fî”

dirii" („T_v/, ce în câmpii "deTăos semeni stele^fînt și DirTruinele gîndirii-mi, o, răsări ca și un soare..”), în care 1^o cuj_p_ierdutei_divinități 1-a ocupat moartea. [**

Ceea ce ne-aapărut, inMement® mori, ca, o opoziție J doua^l6mente temporale, marcînd hotarele fiecăruiT*ctctfl"7

V)

■ -/c (timp auroral al gîndirii mitice și „punct de solstițiu” sau jarfin’tire de "Idei”) va apărea, doi ani—ai ai tîrziu, în forma ^gîmtîvă a poemei/mpărat șt proletar⁸, aa o opoziție de per-pecti\ă socială. Cere patru secvențe ale poemei alternează viziunea (mai apoi, acțiunea) Proletarului cu „acțiunea” de stă-, pîn (mai apoi, acțiunea) Cezarului. Intre cei doi poli ai existenței sociale distanța e tot atît de* mare ca și între cei doi [/], psirtemgorali ai" fie_c_ărei civilizații din *Memento mori*. Dis- ^ * cursul Proletarului/cu care poema debutează, schiteazăTevi- i~ cfent, un program de distrugere a unei lumi care și-a falsificat valorile* "autentice („Nu-i ordine firească ce ei a fi susțin”), instituind dominația nefastă a convenției, a minciunii, a frazei :

Virtutea pentru dînșii ea nu există. Însă V-o predică.....

Religia — frază de dînșii inventată Ca cu a ei putere să vă aplece-n jug.

■ ■ ' Minciuni și fraze-i totul ce statele' susține,

Nu-i ordinea firească ce ei a fi susțin.

Discursul Proletarului nu esteînsă numaidemascator; el "este, în egală măsură^orpatnr al unui npu mit"^- mitul paradisiac yj al umanității viitoare, parppphivalpa^ ni rpiptați-mrm-vîr.tpi/ ' de laur, cu reîntoarcerea la vîrstele istorice aurnraip. j

Atunci vă veți întoarce la vremile-aurite,

/^^c^.

Ce mitele albastre ni le șoptesc ades,

/

Plăcerile egale, egal vor fi-mpărțite

Chiar moartea cînd va stinge lampa vieții finite,

*

Vi s-a părea un înger cu părul blond' și des.

Cași bardul epocilor istorice revolute, ca și dacul, care tră-^ștejiimit," c^ip-unipînd CH~yeii.^grndirea proletarului din Tm-Părat și proletar este dominată și inspirată" de idealul mitic^a- armoniei univērsTe~pe care el Încearcă s~o reinstituie prin Poluție. Comuna din Paris este un incendiu purificator din

^ VcctCLil CletlllleiL eti L/U.ttd i. ciuuoLCj p7x*^t-±-irt"trert .

187

/ 11

li t

O nouă<

Parisul arde-n valuri, furtuna-n el se scaldă, Turnuri ca facile negre trăsesc arzînd în vînt — Prin limbile de flăcări, ce-n valuri se frămînt, Răcnete, vuiet de-arme pătrund marea cea caldă, Evul e un cadavru — Paris al lui mormînt.

șe naște din acest incendiu

\

istoric instituită între~eSzar și ProletarT"

În orice om o lume își face încercarea, Bătrînul Demiurgos se opintește-^n van ; în orice minte lumea își pune întrebarea Din nou : de unde vine și unde merge floarea Dorințelor obscure sădite în noian ?

În veci aceleași doruri mascate cu-altă haină,

188

veacului, sfințind, prin sacrificiu, viețile pierdute, „de tină și păcate”. Sub stindardul roșu, prin „aerul cel rpșu”, p_r,, flăcările revoluției, femei „ca marmura de albe” (frec, purifj. cate de păcatele care au tost mai mult păcate ale veacului decît ale lor, și înfățișarea lor, nepăsător-marmoreană, le trans-formă într-un Tel de Valkirii ale unei noi mitologii revoT [! luționare.

*

La celălalt pol al existenței sociale, într-o tăcere înghețată, izolat în „nălțimea-i solitară./ Lipsită de iubire”, se afla ezarul palid și (asemenea regilor din *Memento mori*) „în gânduri adâncit”. Zîmbetul treaz („Zimbirea lui deșteaptă, a” - I dîncă și tăcută”) și gîndirea lucidă a Cezarului („Vuirea de granit / A sute de ehipajuri, gîndirea-i n-o înșeală”) a depășit, ca și gîndirea Proletarului, convenția socială, descoperind însă, ir. dosul ei, nu promisiunea viitoarei virste de aur a umanității. ci mecanismul demonic al istoriei, guvernată de „principiul rau”. Sensul adine al- istoriei 1 se dezvăluie, în finăTuTpoemei, Cezarului exilat, care veghează pe malul infinitelor, eternelor întinderi ale mării, în noaptea străbătută de fantoma regelui Lear, monarhul nebun și dezmoștenit. „Aiurirea mării” se confundă, ca-n *Memento mori*, cu geamătul mulțimii, cu a~^p°- TJfH~peTspec-llva metafizică distant?

Din perspectiva manuscrisului în discuție, ipoteza ni se pare cu totul plauzibilă, deși trebuie să recunoaștem că afirmațiile eminesciene sînt destul de vagi pentru a apărea ca un ecou vag al unei mai generale orientări idealiste postfichteene. În studiul lui Ilois Scherzel ²², Eminescu găsea, oricum, pe lîngă o caracterizare generală a idealismului schopenhauerian, și o expunere „kreviată” a filozofiei sale, organizată în patru mari capitole (gnoseologie, metafizică, estetică, etică), dintre care primul, cu expunerea caracterului aprioric al timpului și spațiului, forme modelatoare ale lumii ca reprezentare, ar fi putut susține viziunea eminesciană a eului creator de lumi. Identificarea orA golioasă Eu = Dumnezeu va jigărea o eroare și rebeliune ai ^îâiirirTn *Sărmanul Dionis*. Fără a mai identifica gîndirea cu! ” divinul, opera eminesciană va substitui, treptat, divinității «ffmană În clipa cîrid demiurgul își pierde atributele

platoniciene de creator al lumii prin gîndire, aceste atribute or fi transferate asupra gîndirii-ij^jjma^ne, căreia îi va fi dat să

mențină lumile în ființă. De aceea Hyperion nu se poate abandona în moarte, căci p] rpmi^{dp}i^{na}, î^tmpfvre pură a gîndiriiL identic sieși și creator_dfi_lumi ;

Hyperion, ce din genuni

*v

Răsai c-o-ntreagă lume...

Cum „între gîndire și-ntre moarte / Nu este vreo asemănare” ²⁴ g_{mc}[i_rii îi este hărăzit să poarte povara universului^ „Simțim că universul-l purtăm, și prea ni-i greu” (*Preot și fi-fosof*). În locul formulei „Eu e Dumnezeu”, va apărea însă o alta, angajînd, prin gîndire, existența individuală ca suport al „existenței universale :- „Căci fiecare-i faur la mîntuirea lu-mei” ²⁴ wîndirea — creatoare de sens — este astfel pentru ^minescu atributul definitoriu al existenței în general ; pentru ^{ca} ființa să existe, ea trebuie să se gîndească pe sine sau să ^{se} lase gîndită, creîndu-și sau primindu-și astfel sensul, un ^{se}is oare nu trebuie neapărat să se dezvăluie înțelegerii* (iiNențeles rămîne gîndul/ Ce-ți străbate cînturile” — *Dintre'* 195

■ ii

fⁿ

sute de catarge), dar care nu este, cu toate acestea, mai puțin „3 real și necesar.1 „Lumile” lui Eminescu se susțin în ființă p_ri_n \ gîndire, și nu prin automatism instinctual ; ele nu pot fi co_n_cepute ca spații ale non-sensului (așa cum e conceput spațiul social, în care gîndirea se înstrăinează în *convenție*, *frază* sau *mască*), ci ca spații ce există în măsura în oare sînt purtătoare de sens. De aceea, în universul lui Eminescu se postulează coexistența unei pluralități de „limbaje”, o pluralitate de moduri de articulare a *sensului gîndirii*, a cărei unitate primă nu e cuvîntul, ci *existența* obiectului, a ființei sau a lumii „gîn-dite”. Gîndirea neexprimată apare, în *Mureșanu*, ca pură potențialitate („gîndul făr'de ființă” din „regia gîndirii nenfiin-țate”). 1j Expresia primă, i-mediată a gîndirii este „sfînta limbă” a naturii, articulată direct în *elemente* (floarea, codru], „steaua). Existența cosmică are astfel (cel puțin în primele două etape ale creației eminesciene) valoarea unui limbaj prim, al cărui *adevăr* aspiră să-l regăsească limbajul derivat, articulată în cuvîntul („Unde vei găsi cuvîntul/ Ce exprimă adevărul?” — *Criticilor mei*).

Revenind la imaginea *cosmogonică* din *Scrisoarea I* (lumile — proiecție inteligibilă a divinului), vedem într-însa nucleul unei întregi serii de motive în cel mai înalt grad definitorii pe Trtra~Trmversul *imagistic ermnegcian*. Motivul central al aces-tff serii ni se pare a fWoo/iînda /(sau *ogîndirea*), care își subsumează numeroase variante : *apele* — oglindă celestă —> *umbra*, *portretul*, *ochii*, sau, în consacrată tradiție platonicia-nuanțată romantic, *opera de artă*, produs al gîndirii geniale : Oricît se schimbe lumea, de cade ori de crește, în dreapta-vă oglindă de-a pururi se găsește : Căci lumea *pare* numai a curge trecătoare. Toate sunt coji durerii celei neperitoare, Pe cînd tot ce aleargă și-n șiruri se așterne

Repaosă în raza gândirii cei eterne.

(Ca o făclie...)

196

Aceeași mișcare a regăsirii sinelui prin actul oglindirii [e fi descifrată în erotica eminesciană, căci iubirea e (am zut) o eliberare a orbului demon al creației, consubstanțial vinității oarbe din *Scrisoarea I*:

Ea nu poate să-nțeleagă că nu tu o vrei... că-n tine E un demon ce aspiră după dulcile-i lumine, C-acel demon plînge, rîde, neputînd s-auză plînsu-și, Că o vrea... spre-a se-nțelege în sfîrșit pe sine însuși.

(*Scrisoarea V*)

Și tot o proiecție modelatoare a spiritului asupra materiei fr^a~ otice, informe, determină (atunci cînd se traduce prin fapta, prin acțiune) nașterea civilizațiilor și definește sensul istor^{miei} universale, așa cum apare ea în *Memento mori*. Acțiunea istorică este similară unui act creator, prin care gândirea -l?¹ întipărește în materie propria-i imagine („Cerci viața s-o-nt^c-mești, precum un faur/ Cearc-a da fierului aspru forma cugetării reci”). Succesiunea ciclurilor de civilizații din *mori* ne-a apărut ca o lungă căutare a unor imagini i ale divinului ; dar cum divinul nu e decît neîntîlnit, imagir^{lie} pe care spiritul uman le reflectă în istorie nu sînt decît determinări parțiale, sortite să-și dezvăluie caducitatea și să „r^{as}~ h'ntească” în clipa în care au fost rostite.

Ca un act de autocunoaștere prin Oglindire e văzută acțiunea istorică și în *Oda pentru Napoleon*, prima varianta a *Odei (în metru antic)*. Motivul „ogindirii” devine o constanță a universului imagistic eminescian din momentul cînd acest univers își descoperă tonalitatea proprie, chiar dacă oglindirea nu este direct și explicit raportabilă la viziunea cosmogonică. Pe care am discutat-o și pe care o considerăm o intuiție fun-damentală, formativă a poeziei lui Eminescu²⁵. În opera de Maturitate, gestul ogindirii se asociază, subconștient, fiecărei mișcări de regăsire a sinelui, de „împăcare”, chiar dacă această Mișcare se produce într-o sferă extrem de îndepărtată de cea a problematicii din *Scrisoarea I*. Ochiul de apă închis în r^{aij}-^c de pădure,

197

1

!«

În adîncu-i se pătrunde Și de lună și de soare Și de păsări călătoare, Și de lună și de stele Și de zbor de rîndurele Și de chipul dragei mele.
(*La mijloc de codru...*)

Imaginea castelului singuratic din *Scrisoarea IV* doarme de veacuri” în apele lacului. În *Lasă-ți lumea...*, lacul etern „j^e pătrunde” de chipul iubitei, pe care îl reîntrupează în imagine („Ca oglinda îl alege”). În erotică, treptata înseninare a spiritului dintr-o poezie cum e *Și dacă...* își asociază, înconștient, imaginea unor spații-ogindă, ce captează ritmica unor mișcări cosmice mereu mai ample, care se ridică de la o umanizată zbatere de ramuri („Și dacă ramuri bat în geam”) la iradierile luminii astrale în spații acvatică sau celeste („Și dacă stele bat în lac”..., „Și dacă norii deși se duc/ De iese-n lucru—iuna”) Extrem.jie-caca^t eristică ni se pare, în sensul aceste imaginilor acv[^]tice[^] în poezia eminesciană. În[^]paeziile

, *Din străinătate*) apele aujb luminozitate dia-nTăhtină^{de cristal fluid și o valoare~mai mult ornamentă}TTn O călărire în zori sau *Frumoasă-i...*, apele devin oglinzi celeste într-un univers dominat de principiul armonizator al erdstiitn

smcgonic. Această imagistică — oricum, convențională — este depășită în *Mureșanu*, *Memento mori*, *Miradoniz* etc, și aoele cumulează acum tripla semnificație dev element: dtal, [^]c[^] S^{patfadaflftuar} ~~~~~S(spațiu aq[^] ogindire[^] MTî șanu, în care insulele ^{-^}-iifc[^]i[^]e[^]mvadate de o erupție [^]e[^]* getală — „nasc și pier”, e materie, spațiu, și imagine a eterne[^]

deveniri. „TTuvicrr'-cmtării” care străbaie Dacia mitică *"Vfem.ento mori*,

Desfășoară-n lungi oglinde a lui apă cristalină, Insulele, ce le poartă, în adîncu-i nasc și pier ;

198

J

Pe oglindele-i mărețe, ale stelelor icoane Umede se nasc în fundu-i printre ape diafane, Cît uitîndu-te în fluviu, pari a te uita în ceri.

În epocile cînd gîndirea mitică apune și conștiința cosmică a spiritului uman pare a intra în eclipsă, oglinzile acvatice se.

-satu-ss

-întunecă. Marea „epigonilor” e „de îngheț” ; în *La*

moartea lui Heliade, epocile de decadență a spiritului vizionar sînt figurate prin „marea moartă / Cu ape de plumb”. În *Memento mori*, Orfeu, trezit din visul armoniei cosmice, stă pe piatra prăvălită, *lingă marea-ntunecată*; apusul zeilor dacici e însoțit de agonia mării („ceruri tremur, marea moare”), și reinstaurarea haosului prin răzbunarea zeilor nordici împotriva ordinii romane sparge oglinzile acvatice și produce rebeliunea elementelor :

Și atunci furtuna mîndră dezrădăcinat-a marea.

Ea zvîrlea frunzi de talazuri către stelele-arzătoare,

Ridica sloiuri de gheață, le-arunca în șanț de nori

Vrînd să spargă cu ei cerul.

Aceeași întunecare de oglinzi însoțește, în erotică, moartea sen-, timentului :

De cîte ori, iubito, de noi mi-aduc aminte Oceanul cel de gheață mi-apare înaintea (*De cîte ori, iubito...*)

O „durere vagă” poate tulbura oglinda lumii, care e sufletul :

» Astfel și al meu suflet Răsfrînge lumea-ntreagă Dar o durere vagă Și-oglinzile s-a închis ²⁶.

Oglinzile eminesciene par menite nu atît să restituie imaginea lumii fenomenale, cît să capteze imaginea lumii în ^Jee^ Ele au în felul acesta valoarea de *oglinzi magice*, în care ^{es}te revelată nu aparență, ci natura ultimă, esența „încifrată” ¹¹¹ formele accesibile privirii. Expresia cea mai clară a moti-

199

t

vului o oferă oglinda de aur a magului egiptean din *Memento mori*, în care universul își dezvăluie centrul și principiul

ni cosmic. În *Luceafărul*, descîntecul Cătălinei, ” rostit în sorini ■■-e declanșat de vraja pe care o degajă astrul captat în oglindă („Și din oglindă luminiș / Pe trupu-i se revarsă”... „El tremur a-n oglindă”). În același sens de oglindă magică e conceput universul gîndirii geniale în *Povestea magului călător în stele* :

.....Cum picături ce sorb

Toate razele lumii într-un grăunte-uimit, în el îs toate, dînsul e-n toate ce-a gîndit.

În „oglinzile sufletului” este captat chipul angelic, visat, al iubirii inexistente în lume (*Care-o ji în lume...*). „Murul sfințit” al templului din *înger și demon* dezvăluie natura ascunsă, angelică a fiicei de rege :

Muri sfințiți de-a omenirii rugăciuni îndelungate Văd aripele-i diafane și de dînsule dau veste.

Pereții marmoreeni ai templului, halei sau domei (*Povestea Ogiugului e-ălaJbr în stele, Strigoii, înger și demon*) sînt spații ale revelației, imense oglinzi magice, iar zidurile de marmoră The agr a ale~palatului lui Arald devin „oglinzi de marnuri negre” în care moartea’ își contemplă chipul. În poezia erotică, „ochii plini d’eres” sînt un substitut al oglinzii magice, în si K care se dezvăluie „o lume de visuri, o lume de senin” (*Cînd crivățul cu iarna...*), așa cum „ochii tulburi”, frămîntați de (^glasul patimilor adînci, sînt corespondentul oglinzii sfărîmate. O imensă oglindă de aur este pardoseala încăperii în care un pustnic-mag citește și transcrie imaginea armoniei lumilor:

În sala naltă cu covoare moale

Sus cu-acoperămîntul ei deschis

• k,,

Ceru-l vedeai albastru — stelele sale
Curgeau încet și tremurau ca-n vis
200

Migdali ridică ramurile-nalte
în noaptea plină de lumini o-ntind
Jos pe covor lucie se întinde
Plasa de aur unei mari oglinde
Și cerul tot și stele reflectează
N-adîncul ei tot cursul ei măreț

Pe-o masă de eben bătrînul scrie Din cînd în cînd n-oglinde se uita. Vedeai în ea a lumii armonie, A lumii căi n-adîncul ei vedea Tot cerul cel de sus cu lumi o mie , în fundu-oglinzii calea-și descria. Lunecau stele și curgeau la vale ^m Și se pierdeau pe tănuță cale. ²⁷

Oglinde de aur reapare în una din cele mai tulburătoare creații eminesciene, *Avatarii jaraonului JTla*. Bolnavul rege Tlă, contaminat cu moarte~3e moartea soției sale, Rodope, se angajează pe calea unei inițieri în misterul divin al morții și renașterii, prefigurînd destinul avatarilor săi. Înainte de a coborî în somnul înșelător al morții alături de Rodope, Tlă dezvoltă, prin intermediul magicei oglinzi de aur, chipul lui Isis, dar ceea ce află nu mai este „sîmburul” rațional al lumii, ci chipul demonic al divinității, care i se înfățișează, în hohote batjocoritoare de rîs, sub forma cercului roșu al purei deveniri. Accepția divinului pare diferită \-*Scrisoarea* //(unde starea de divinitate e cea de neființă) și în *Avatani fr'âradiu Lui Tlă* (unde~ Isis apare ca principiu al ființării) ; dar divinul rămîne, în fond, nedeterminare, și în oglinda de aur a faraonului Tlă .destinul spiritului uman se dezvoltă, ca și în *Scrisoarea I*, ca un destin

r-

Acest sentiment al ironiei destinului rămîne străin le-\ în care converg majoritatea marilor teme

eminesciene. CîlîTTtradiționalăT'ca 'IT~mTHgrîne"~schopenhauerian'ă ^a g&RHriui (conform adnotărilor manuscrise eminesciene), *Lu-*

201

ceafărul e interpretat, mai recent, ca un „basm al ființei” ^{2s} ca o conjugare poetică a verbului a fi ²⁹ sau ca expresia un_’ „vagi” filozofii a ființei și a neantului ³⁰. Întruchipare a gândirii ce susține, prin identitate cu sine, lumile în ființă, Hyperion cel condamnat la existență veșnică, Hyperion cel îndrăgostit în Cătălina, de imaginea neființei sale, Hyperion care- aspiră zadarnic la liniștea uitării, apare ca un intermediar între chipurile df l"t" ale umanității risipite în timp și între eterni. tatea divinității lipsite dg chip _. Astru sau „gînd purtat de dor”, înger sau demon, imagine glacială sau incandescentă, Hype-rion *apare* de fiecare dată altfel, parțializînd prin determinări antinomice natura sa supra categorială. Dar, dincolo de aceste apariții, Hyperion are existența pură, identică sieși, a gândirii, căreia nu-i poate fi dăruit repaosuTmorții și narul odihnitor al uitării. Asocierea Luceafărului cu un astru mort sau impresia de *mort^fnimos* pe care i-o face Cătălinei provine chțar dîn valoarea absolută (nedeterminată categorial) de *ființă* a lui Hyperion. Într-un interesant manuscris eminescian^ aTealtfei citat destul de des și înrudit cu atmosfera din *Avatarii faraonului Tlă*, între *ființă* și *viață* se instituie raportul a doi termeni contrari : „Schema cursului naturii este un_cerc de forme, prin care materia trece ca prin /puncte de tranzițiune”. Asemenea unui rîu ce dă consistență umbrelor reflectate pe suprafața sa, materia — „un Ahasver al formelor lumii” — pere-grinează din ființă în ființă. Căci „esența ființelor este forma, esența vieții trecerea, mișcarea materiei prin ele” (s.n.)³²-Asemenea ideilor platoniciene reactualizate în filozofia lui Schopenhauer ca un intermediar între lumea ca voință și lumea ca reprezentare, *ființa* se identifică, pentru Eminescu* cu *forma imuabilă*; ea este, de *aceHa*, veșnică (pentru că ^eșmc~îTten'Liud ""siesi) ; e^ai _este, de aceea, relevată prin și, ca atare, identică — în *Luceafărul* — cu Hyperion ; ea opfine vieții, a cărei esență nu e stabilitatea și formai cf *V c^eajinsistemul*” filozofic la care lucra Eminescu, *ființa*

202

^{f,or}espunde .Vcaporturilor constante". /iar *viața* — (^ „mișcării” \ etern^/y. Poetul încercase, dealtfel, soluționarea filozofică a I jzîției repaos (identitate) — mișcare” ^colind soluții” dia-’ lectică hegeliană (devenirea)7care plasa contradicția la nivelul dialecticii realului, și optînd pentru unificarea celor doi termeni contradictorii într-o *cmtinomie* 3e tîp kantian, care) -piasează contradicția la nivel fenomenal,

și nu la nivelul realității noumenale : „Heraclit zice că niciodată același om nu s-a coborât de două ori în același râu. *Ca toate ideile ce cuprind un joc cu infinitul timpului și al spațiului, și aceasta culminează într-o antinomie, incit și contrariul e adevărat* (s.n.)... Adecă din contră același râu" oglindește în liniștita-i adâncime aceleași umbritoare păduri, același cer. Materia numai — acest Ahasver neobosit al formelor — e pururi alta, forfftele însă aceleași, încît în ape vecinie călătoare îți vezi chipul rămînînd pe loc. Rîul timpului *pare* (s.a.) a curge, suma de 'viață și de forme posibile coexistă într-un vecinie prezent."³⁴ "întro-o aproximativă traducere ontologică modernă a termenilor metafizici eminescieni, am putea echivala *viața* prin *existent*. , Perechea de termeni ființă — viață ar deveni atunci raportul (ființă — existent,¹ și chiar dacă traducerea noastră nu ar fi fidelă din perspectivă filozofică, ea ar traduce, în schimb, credem, fidel, raportul ontologic care devine în *Luceafărul* un raport epic între Hyperion (dăinuind prin gîndire în ființă) și princip esa pămînteană. cea „una la părinți", care e menită însă, ca orice existent să devină termen al unei serii, să devină, PenTrn îi-ippn^ *CătpMn*» (element component al cuplului Că-tălin-Cătălina) și, mai apoi, anonim și întîmplător „chip de lut". Această evoluție a principesei îndrăgostite "He~Cuceifăr spre destinul ei de existent e marcată în operă printr-un joc <Știțistic de mulți pi ic^rp a unicului în cele două tablouri simeV

trice care deschid si_Jiiciud—peekia. Cu obsesiva subliniere a linicîTăți cipare absolută, primul tablou creează nu atît spațiu estetic de poveste, cît un statut excepțional întîlnirii

203
din vis a celor două personaje, comunicării — prin descînt_{ec} și somn — a două nivele cosmice și ontologice necomunicante ■ „A fost *odată* ca-ți povești, / A fost ca *niciodată*..." „Și era *una* la părinți" etc. Restituită destinului ei de chip al lutului (al materiei în veșnică trecere), Cătălina nu mai e încadrată, j_n ultimul tablou, într-un palat ce pare pustiu, în singurătatea odăii, nu mai e pusă în fața imensei singurătăți a mării ; spațiul ei e acum cel al crîngurilor, cu „șirul lung de mîndri tei" sub dulcea ploaie a mulțimii de flori argintii ce cad „Pe capetele-a *doi copii*". Unicitatea rămîne atributul lui Hyperion, J_n vidul cosmic,/cărui_a îi dă forma lunii./ieTnurîtorul Hyperion se-„descoperă' prizonier al eternului său monolog, căci cornul , nicărea — ca și iubirea — e un început de moarte, este pre-j ; ■ i zeTTpi in noi acelui cărenu sîntem, a celui străin nouă, a pro-, 'r^L j_t. priei noastre neființe. Comunicarea/^ prin spațiul atemporal al L descîntecului și al visului! — între principesa pămînteană și " astrul nemuritor este, de'aceea, iluzorie, așa cum iluzorie este orice comunicare între nivele_diferi tp de existență cosmică sau între modaTffiafTopuse dg.gxjștarțfl. Însingurată prin conștiința identității, gîndirii îi rămîne să contemple cu detașare fericita confuzie din seria existențelor umane risipite în timp, serie care face posibilă comunicarea (pînă la dublarea gen Cătălin-Cătă-lina) și iubirea. Intr-o variantă ulterioară a confesiunii Cată¹ linei, Luceafărul apare ca o stea moartă, care-și supraviețuiește în icoană, trezind nostalgia comunicării și conștiința imposibilității ei. Imaginea e înrudită cu cea din *La steaua*. metaforă cosmică a eșecului comunicării. Varianta în discuție rămîne de fapt neintegrabilă structurii *Luceafărului*, căci ea îl anulează pe Hyperion, al cărui atribut ultim este, dimpotrivă, în poem ființarea (identitate cu sine relevată prin Logos divin și conștiința acestei identități, afirmată în fiecare întrupare a stelei : „*Eu sunt* Luceafărul de sus"), emancipînd-o, dimpotrivă-pe Cătălina de statutul ei ontologic accidental de „existent"-Accentul se deplasează în varianta aceasta, asupra naturii dua^e

204
a Cătălinei, similară naturii eroului din *Miron și frumoasa fără corp* și integrabilă categoriei demonice a celor marcați de blestemul unei imposibile aspirații, a celor-cu-stea-moartă :

Căci de luceafărul din ceriu M-a prins un dor de moarte
De unde el mi-a răsărit

E-atîta cale lungă Că mii de ani i-a trebuit

Luminei să m-ajungă

Poate de mult s-a stins în drîlm

În sferele acele Tar raza lui abia acum Luci vederii mele

Icoana lui — care-a murit —

Și azi în cer se sue" Era cînd nu l-am fost zărit

Iar azi-l văd și nu e.³⁵

Mai presus de spațiul multiplului (al existentului) — căruia îi poate fi dăruită, aici, starea paradisiacă de *farmec* —, mai presus de spațiul glacial al singurătății absolute, care e „locul menit" lui Hyperion în ordinea lumii³⁰, se află, în *Luceafărul*, jbișul primordial „golul" fără hotar, fără centru și fără timp, care este un fel de „spațiu^ precosmic al divinității echivalată cy^nejiunțaJ^Al neființei a^ăpost^w)~într5-ptH'a-4iedeterrninare' divină, cufundată în „liniștea uitării", și între veșnica trecere a

existentului, care poate descoperi starea de farmec, conștiinței nemuritoare a lui Hyperion i se refuză atât divina liniște a uitării, cât și umana durere și umanul farmec al morții, pentru „în universul în care divinul s-a refugiat în neființă, gândirii îi e hărăzit să suporte, povara menținerii lumilor în ființă. Ca și în gândirea dascălului din *Scrisoarea I*, în zborul lui erion — „gînd purtat de dor” — lumile se nasc și mor într-o „terță repetiție de serii istorice, într-o veșnică trecere de Ahasver a materiei prin formele eterne, forme sălășluind nu

•
- r

în gândirea divină, ci în „ființa¹* veșnică a Luceafărului, „ochi* ce instituie hotarele lumii. Interesează mai puțin faptul „g punctul de plecare al acestei viziuni e în teoria kantiană și schopenhaueriană a categoriilor și a formelor apriorice ale sensibilității. Reparația kantiană între noumen și fenomen, separația schopenhaueriană între lumea ca voință și lumea ca reprezentare sau imaginea hegeliană a naturii ca alteritate a / ideii, Jbăte acestea reprezintă pentru Eminescu doar o premisă

*• / filozofică ce motivează și întemeiază un sentiment tragic al \ / existenței. Identificată cu gîndirea, ființa, condamnată la ne-l murire, este condamnată (în poemele eminesciene de maturii tate) să suporte povara existenței univprgalp., în locul zeului
^ absent refugiat în

Expresia acestei conștiințe tragice o întruchiează de obi-Kcei, în operele lui Eminescu, *Cezarul. În împărat și proletar*, gândirea Cezarului descoperise deja, sub măștile Demiurgului, chipul etern al morții. În clipa în care, în manuscrisele eminesciene din jurul romanului *Geniu pustiu*, iubirea e văzută ca ardere, ca rug de sacrificiu prin care există nu ființa trecătoare, ci spiritul universului, viziunea nu mai e atribuită unor personaje cu nume biblice ca Ion sau Toma, ci unui personaj care se cheamă Cezar³⁷. În *Memento mori*, învingătorul Daciei (cel care se substituie destinului ei netrăit) nu poartă numele de Traian, ci rămîne aceeași expresie supremă a regalității triste și solitare a gândirii care este Cezarul.

Prin vocația ei ontologică, gândirea nu are, la Eminescu, atributele de pură contemplativitate ale „geniului” schopen-hauerian ; ea nu neagă, ci întemeiază lumile, ea nu fuge de w \ istorie în asceză, ci își asumă, cu luciditatea conștiinței tra- / gice, destinul ei cosmic și istoric³⁸. Am preferat, de aceea.

ca emblemă e eroului tragic eminescian, imaginea Cezarul¹ care are luciditatea geniului schopenhauerian, dar care n^u se iefugiază în contemplarea îndurerată a universului rău, cov damnînd demiurgul identificat cu voința oarbă. Cezarul em¹-
206

-escian a descoperit lipsa de chip a divinului și a înțeles ironia propriului său destin, pe care și-l asumă, însă, în deplină luciditate. Obișnuit, „titanica gîndire” a Cezarului se asociază ynaginii înfinității acvatice a oceanelor³⁹, așa cum se întîmplă în *Împărat și proletar*, în *Oda* către Napoleon sau în postuma *Murmură glasul mării*:

Murmură glasul mării stins și molcom încunjurînd a Italiei insulă mîndră — O, luminați, a cerului stele albe, Cîmpilor noștri.
Numai singur asupra lunei în pace, ' ■■

Nepăsător tămîii și laudei voastre, învăluit în maiestatea tăcerii Stă-mpatul.

Yezi-l atins de umbra gîndirilor regii ! ^M,

Vorba-i va să fie o rază-n lume ;

Orele lui sunt isvoare la anii istoriei, ^* Salve-Imperator '

în lumea zeilor morți, Cezarul, creator de ordine, creator "7 de imperii în istorie, creator de lumi în gîndire, poartă, cuU paloarea și răceala adîncii sale tristeți, povara celui condamnat /' să se substituie divinității. Așa apare el în schițele pentru-' piesa *Decebal* și, în special, într-un abia schițat monolog dacic :

Da singur... totdeauna singur...

O, suflet obosit — sărmane suflet.

Și marea strigă, Nordul m-amenință Mișcînd din codri riuri de popoare Și-n acest vuet. în astă turbare A vechiului pămînt... cînd regii mor Cînd ceru apune a lui gînduri Cînd se-nverzește cerul de-nserare Cînd timpul nevăzut e în cutremur Cînd ara pierdut idea-eternității Eu singur stau s-o reprezint aici.⁴⁰

207

NOTE

¹ Această capacitate de a depăși ireversibilitatea timpului apare ca un atribut definitoriu al poeziei în variantele poemei *Gemenii*. Soarele (Apollo) îi mensește acolo lui Brigbelu (mai apoi Sarmis), poetul nebun care i-a blestemat pe zei, un destin orfic, nemurirea și orbirea. La vraja cîntecului său, țarmii se vor

desprinde spre a-l urma, îndrăgostită de cîntec îl va urma și marea,
Ba chiar ceea ce nimeni în veci să mute poate Trecutul te urmeze cu veacurile-i toate.
(*Opere*, ed. Perpessicius, voi. V, p. 443).

² T. Vianu, *Arghezi, poet al omului*, capitolul introductiv.

³ Raportul cu tema ruinelor, în D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu*, ed. cit., capitolul *Poezia cetății umane*.

"V. Mihai Isbășescu, *Walhalla și Thule*, Mituri și legende vechi germanice repovestite după izvoare de..., voi. I, Buc, Minerva, 1977.

⁵ *Opere*, ed. Perpessicius, voi. V, p. 142, notă marginală : la versul „E apus de zeitate...” : „întregită. Gotterdämmerung”.

⁶ Pierre Duhem, *Le Systeme du Monde*, ed. cit., voi. I, p. 65-85. 262, voi. II, p. 449, voi. V, cap. Kabbala.

⁷ Și în *Avatarii faraonului Tlă*, Memfisul apare ca un vis al spiritului universului : „Memfis era la picioarele lui... orașul infinit cu cupolele albe... a cărui ocean de palate urieșești, a cărui strada lungi pavate cu pietre lungi și albe, a cărui grădini de palmieri forma un tablou, la care se uita uimit și adînc... I se părea că spiritul universului visează... el, căruia un pămînt cu imperii i-e un grăunte, S' că visul său măreț e pentru acest moment Memfis...” (*Proză lileră*²⁰ ed. cit., p. 217.)

208

⁸ Analiza evoluției concepției lui Eminescu în variantele succesive la *împărat și proletar*, în D. Popovici, *Op. cit.*, Cf\p. cit. ⁵ Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius, voi. II, p. 177.

¹⁰ V., asupra acestei evoluții, M. Ciurdariu, *Relecții pe marginea interpretărilor „Luceafărului” („Nemuritor și rece”)*, în *Revista de filozofie*, XII, 1965, nr. 7, p. 909-924.

¹¹ Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius, voi. II, p. 402.

¹² *Ibidem*, p. 405.

¹³ D. Murărașu, *Comentarii eminesciene* (Buc), E.P.L., 1967, p. 284. ^{1/1} Hegel, *Prelegeri de jilozojie a religiei*, traducere de D. D. Roșea,

(Buc), Editura Academiei R. S. România, 1969, p. 248.

¹⁵ Eminescu, *Opere*, de Perpessicius, voi. II, p. 178.

¹⁶ S. Radhakrishnan, *Indian Philosophy*, voi. I, p. 100, apud Amita Bhose, *Cosmogonia indiană și „Scrisoarea I”*, în *Caietele Mihai Emi-*

nescu, III, Buc, Ed. Eminescu, 1975, p. 66 ; pentru interpretarea „do-| rului nemărginit”, interesează întregul articol al Amitei Bhose p. (61-68). i ¹⁷ Poziția privilegiată a spiritului în univers este pusă puternic

¹ în relief prin structura *Scrisorii I*, care se construiește, concentric, în jurul imaginii dascălului. Momentul proemial al *Scrisorii I*, simetric momentului final, e marcat (ca în numeroase alte poeme eminesciene de structură „sferică”) printr-o mișcare de rupere a continuității realului și de pătrundere în universul închis, autarhic, al gândirii. Aici, ruperea de timpul real, abandonat ceasornicului („Doar ceasornicul urmează lunga timpului cărare”), este, odată cu mișcarea inițială de întoarcere în sine („Cînd cu gene ostenite sară suflu-n luminare...”), mai accentuată, poate, decît al alte poeme de structură similară, însă ritualul pătrunderii într-un spațiu estetic, paralel și autonom față de cel real, rămîne, ca structură, același : în *Memento mori*, universul poeziei se deschide și se închide cu imaginea visului dirijat („Turma visurilor mele eu le pasc ca oi de aur”... „Și de-aceea beau paharul poeziei înfocate”) ; în *Epigonii* sau în *Dumnezeu și om*, cartea (cu valoare generală de „scripturi” ale neamului, în primul caz. *Biblia*, în cel de al doilea caz), cartea privită sau deschisă face posibilă pătrunderea în universul revolut al gândirii mitice. În *Scrisoarea I*, stingerea luminării și smulgerea din imperiul timpului echivalează cu asumarea unei perspective „înalte” și impersonale, căci gîndirea, eliberată de tirania realului și de suferință, contemplă universul din perspectiva ochiului cosmic al lunii, Panoramînd infinitele întinderi terestre sau acvatice și contemplînd, detașat, multiplele înfățișări ale unei umanități purtată de dorință și dominată de „geniul morții”. Ochiul cosmic al lunii se oprește, în cele din urmă, asupra dascălului și, din acest moment, perspectiva din care

209

‘” * y

se construiește discursul liric se schimbă brusc. Universul gîndirii se substituie calmei perspective selenare, răscolind o altă noapte, noaptea timpilor, „noapte-adînc-a vecinicieii”, ordonînd sau dezlegînd „în șiruri” începutul și sfîrșitul lumilor, nașterea și moartea cosmosului. Dar dacă gîndirea dascălului poate descifra destinul lumilor, destinul dascălului nu se modifică, totuși, prin aceasta, cu nimic, el se înseriază destinelor umane, peste care plutește, contemplîndu-le și egalizîndu-le, ochiul cosmic al lunii, la a cărui perspectivă revine, simetric, discursul liric în final.

¹⁸ *Archaeus*, în *Proză literară*, ed. cit., p. 215.

¹⁹ *Opere*, ed. Perpessicius, voi. V, p. 638.

²⁰ *Subiectul* lumii ca reprezentare „este așadar suportul lumii, condiția constantă, întotdeauna subînțeleasă, a tot ce e perceptibil, a oricărui obiect. (...) Să dispară această singură ființă, și lumea ca reprezentare nu mai există.” (A. Schopenhauer, *Le Monde comme volante et comme representation*, traduit en francais pour la premiere fois par J. A. Cantacuzene, Leipzig—Paris—Bucarest, voi. I, p. 6, 7.)

²¹ D. Popovici, *Op. cit.*, p. 71.

²² *Der Charakter der Hauptlehren der Philosophie Arthur Scho-penhauer's*, în *Programm des k.k. Ober-Gymnasiums in Czernoivitz in dem Herzogthum Bukovina jur das Schuljahr 1866*, Cernowitz, Buch-drukerei des Rudolf Eckhardt, 1866, p. 3-26 ; despre caracterul timpului și spațiului ca forme prin care subiectul organizează lumea, la p. 9.

²³ *Opere*, ed. Perpessicius, voi. III, p. 169. ²⁴ *Ibidem*, voi. V, p. 227.

²⁵ Motivul e amplu înregistrat în lucrarea lui Șt. Cazimir, *Stelele cardinale*. Eeseu despre Eminescu, Buc, Ed. Eminescu, 1975, p. 57 sqq. L-am urmărit și noi în eseul *Oglinda de aur*, în *Tribuna*, 1974, nr. 14.

²⁶ *Opere*, ed. Perpessicius, voi. V, p. 265.

²⁷ *Ibidem*, p. 174.

²⁸ C. Noica, *Basmul ființei* In „*Luceafărul*”, în *Luceafărul*, XIX (1976). nr. 20.

²⁹ Edgar Papu, *Glosse eminesciene. Universul cuvîntului*, în *Din clasicii noştri*. Contribuţii la ideea unui protocronism românesc, Buc, Ed. Eminescu, 1977, p. 120-124 : ca „predicat originar” îi apare verbul existenţei în general în poezia eminesciană lui Cezar Baltag în frumosul eseu *Atracţia lui a fi*, în *Luceafărul*, XIII (1970), nr. 3.

³⁰ Capitolul despre *Luceafărul*, în lucrarea lui Alain Guillemlou, *La Genese interieure des poésies d'Eminescu*, Paris, Marcel Didier, 1963, lucrare apărută, recent, în traducerea lui Gh. Bulgăr şi Gabrie! Pîrvan, în colecţia „Eminesciana”, Iaşi, Ed. Junimea, 1977.

210

³¹ G. Scorpan, *Valoarea simbolică a poemei „Luceafărul”*, în M. \$minescu. Studii şi articole, ed. V. Andriescu, Introducere G. Ivănescu, Iaşi, Ed. Junimea, 1977 („Eminesciana”), p. 78. Ca o „metaforă în ordinea fiinţei” sînt înţelese epifaniile lui Hyperion de Şt. Borbely, *Epifania lui tfyperion*, în *Echinox*, VII (1975), nr. 6.

³² Eminescu, *Opere complete*, ed. A. C. Cuza, p. 349.

³³ Ne referim la titlul manuscriselor filozofice comentate de M. Ciurdariu (în studiul deja citat, din *Studii eminesciene*) — *încercări de metafizică idealistă a raporturilor constante în mişcare eternă*.

³⁵ Textul publicat în *Manuscriptum*, 1975, nr. 1, p. 22.

³⁵ *Opere*, ed. Perpessicius, voi. III, p. 326. Varianta e editată de Perpessicius nu la *Luceafărul*, ci la poezia *La steaua* şi ea aparţine, într-adevăr, ciclului motivic dezvoltat în jurul acestei ultime poezii. Interesantă prin ea însăşi, *La steaua* este, în şi mai mare măsură, interesantă prin variantele sale, care vădesc, începînd din 1878, preocuparea lui Eminescu pentru acest motiv, care este, dealtfel, şi un loc comun al poeziei secolului trecut (ceea ce transformă în erudiţie gratuită jocurile comparatiste ale lui M. I. Raşcu, din *În legătură cu poezia „La steaua...”*, în *Eminescu şi cultura franceză*, ed. A. Schreiber şi D. Murăraşu, Prefaţă de D. Murăraşu, Buc, Minerva, 1976. p. 226-247). Ne interesează mai puţin sursele acestei poezii (finalul ei, restrictiv faţă de sensul mult mai adînc-poetic al strofei penultime, indică o cunoaştere sigură a poeziei lui G. Keller, *Der Stern*); ne interesează mai mult sensurile pe care motivul le capătă în creaţia lui Eminescu, sensuri dintre care am discutat deja (pornind de la variante, care n-au nici o legătură cu poezia lui Keller), două : apocaiipsa luminii, care conduce spre o imagine platoniciană a dezvăluirii lumilor în Idee, şi valoarea emblematică pentru categoria romantică a celor-cu-stea-moartă. Să subliniem un amănunt : modul în care apare imaginea astrului mort în *La steaua* vădeşte, credem, evoluţia imagisticii eminesciene de la o fază romantic-expresivă la o fază „obiectivă” (folosind termenii, deja discutaţi, ai lui M. H. Abrams din *The Mirror and the Lamp*). în lucrările eminesciene de tinerete, astrul mort apare adesea ca expresie şi simbol al eului înstrăinat. Prizonier între zidurile unei temniţi nordice, pătrunsă de o „răceală putredă”, sau exilat în gheţurile siberiene, Toma Nour trăieşte (într-un fragment neinclus în roman — v. *Proză literară*, p. 194-198) obsesia închiderii într-un univers mortuar, glacial-mineralizat. în „infinitele oglinzi de aur sur” ale cîmpiei, în „valurile verzi şi întunecate ale mării îngheţate”, se răsfîrînge sticlos peste pustietăţi lumina galbenă „au vînat-roşie a lunii, o lună „mai moartă” (adică *aproape* moartă).

211

În zare răsare steaua polară — „o faţă de sîntă încununată cu raze <}e aur” — şi-n ea Toma Nour recunoaşte chipul moartei Poesis. Luna-cap de mort, sau steaua polară — imagine a iubitei moarte apar în această proză juvenilă ca percepţii halucinatorii ale eroului şi guvernează un univers care este, pentru Toma Nour, emblematic-mortuar. În. aceeaşi primă perioadă de creaţie eminesciană, Făt-Frumos din lacrimă descoperă — prin somn şi vrajă — că luna este un palat funebru unde, la ceasul damnat al miezului de noapte, morţii pămîntului urcă spre a-şi celebra banchetele. Aceeaşi nuanţare thanatică a imagisticii astrale e vizibilă în *Melancolie*, în care universul nocturn, învăluit în giulgiu de lumină selenară, pare un imens sicriu al lunii moarte. în toate cele trei imagini discutate, moartea astrului e prezentată ca o percepţie halucinatorie a eului bolnav sau aflat sub efectul unei vrăji malefice, fapt subliniat prin regimul eminescian de expresie a irealului : Făt frumos „părea că adormise (... şi...) *părea că vede cum că luna se coboară încet*” ; steaua polară — mărturiseşte Toma Nour — „*roi se pare o strălucită faţă de sîntă*” ; în *Melancolie*, „*Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă*”.

Faţă de aceste imagini subiective ale astrului mort, în *La steaua* motivul apare nu ca percepţie subiectivă a eului, ci ca lege impersonală a existenţei universale, care poate deveni, prin transfer metaforic, „corelativ obiectiv” al senzaţiei de incomunicabilitate cosmică. în *La steaua*, lumina astrului mort — efectiv inexistent — străbate hieratic bolta celestă şi „ne ajunge” (ajunge, din urmă, pînă la noi) prea tîrziu, dezvăluind postum imaginea stelei întoarsă în nefiinţă şi uitare. Con-taminînd varianta discutată a *Luceafărului*, recognoscibil — modificat — în grupajul de poezii lirice din jurul aceluiaşi *Luceafăr* (*Dacă iubeşti fără să sperî, Un farmec trist şi nenţeles*), prrszent în *Muşat şi ursitorii?* etc, motivul astrului mort care îşi supravieţuieşte în „icoană” de lumină devine o constantă în creaţiile eminesciene tîrzii, de fapt un nucleu polisemantic pentru o nouă serie motivică, ce nu a mai ajuns însă, credem, să fie definitiv cristalizată. în majoritatea variantelor poeziei *La steaua*, stingerea astrului apare, în punctul de pornire, nu ca o ipoteză poetică, ci ca o certitudine ştiinţifică. *La steaua* începe ca o poezie gnomică, prin comunicarea aproape nudă a unui adevăr ştiinţific cu valoare de „temă” :

La steaua care-a răsărit E-o cale-atît de lungă, Că mii de ani i-au trebuit Luminii să ne-ajungă.

212

t -

Strofa următoare transfigurează adevărul ştiinţific în mit (în sensul blagian de „experienţă vitalizată”). Tema, enunţată iniţial constatativ, e amplificată liric printr-o nouă ipoteză :

Poate de mult s-a stins în drum În depărtări albastre. Iar raza ei abia acum Luci vederii noastre.

Imaginaţia, înfiorată de imensitatea cailor cosmice, reface drumul astrului, nuanţînd antropocentric, prin reverberaţie, şi prima strofă : drumul stelei moarte este un drum spre *noi* şi lumina peregrinează „prin depărtări albastre” „ca să ne-ajungă”, dezvăluind privirii noastre iluzia unei existenţe întoarsă în nefiinţă. în imensităţile cosmice, comunicarea dintre stea şi privire e iluzorie :

Era pe cînd nu s-a zărit, Azi o vedem şi nu e.

Destinul astrului devine astfel metafora cosmică a unei aspiraţii irealizabile : aceea a comunicării. Ultima strofă reduce metafora la comparaţie şi se înscrie (ca şi ultima strofă a poeziei lui Keller) în registrul eroticii :

Tot astfel cînd al nostru dor Pieri în noapte-adîncă. Lumina stinsului amor Ne urmăreşte încă.

Faţă de orizontul ontologic al strofei anterioare, finalul poeziei ni se pare că aduce o explicitare restrictivă a motivului (ca

dovadă, reducerea metaforei la comparație) și ea pare explicabilă mai mult ca o reminiscență a modelului german decât prin logica interioară a imaginii, care introdusese și abandonase nemotivat ideea contratimpului ce face imposibilă comunicarea între două nivele cosmice.

³⁶ D. Popovici a lăsat o memorabilă analiză a „cadrului” (timp și spațiu) titanian caracteristic poeziei eminesciene chiar atunci când fabula titaniană nu apare (v. *Poezia lui Mihai Eminescu*, ed. cit., cap. *Poezia titaniană*).

³⁷ „Îngere! Suntem în mijlocul universului asemenea spiritului divin înainte de creație, acel spirit divin eram noi — era amorul! (•■•) Ardem, sărmană copilă, cum arde-ncet universu-ntreg... o jertfă infinită marelui spirit!”, monologhează, „beat de amor”, dar conștient că nu el, ci spiritul lumii trăiește visul cosmogonic al iubirii, Cezar, eroul fragmentului publicat și prezentat de Petru Creția în *Manuscript*-1977, nr. 1, p. 35.

213

³⁹ Dintre interpretările care refuză imaginea unui Eminescu — poez. pesimist și optează pentru aceea a poetului eroic sau tragic, amintim doar două. În primul rând, mai vechea viziune a lui Panait Cerna ■ „Dintre toți eroii pe care ni i-a furat mormîntul, el a fost sufletul cel mai eroic. Ceilalți luptau voioși, luminați de visul izbîndelor viitoare. El înainta cu moartea în suflet, încredințat cum era că în cele din urmă destinul îi va smulge din mînă spada pe care n-o va încununa nici o biruînță.” (în *Pagini vechi despre Eminescu*, antologie, texte stabilite, note și prefață de Gh. Bulgăr, Buc. Ed. Eminescu, 1976, p. 77-78.) În al doilea rînd, amintim interpretarea Ivii T. Vianu, conform căreia pesimismul eminescian este de fapt rodul imagini ps care ne-au transmis-o epigonii săi (începînd cu Vlahuță), adică pesimismul e al eminescienilor, nu al lui Eminescu. Eminescu, dimpotrivă, „N-are ochi: galeși. Are priviri de vultur și de demon. Pătrunde pînă la taina originilor, pînă în infinitul cosmic. În jurul lui se întinde lumea vechimii. (...) Deasupra minții lui de poet și cugetător străjuie eternitatea. (...) Ne este greu să-l considerăm pe Eminescu drept o victimă. În sufletul lui triumfă energia artistică și intelectuală a unui popor întreg.” (*Cu-vînt despre Eminescu*, în *Studii de literatură română*, Buc., 1965, p. 301.)

³⁹ Contemplînd, în noaptea victoriei, căile aștrilor, Cezarul înțelege destinul său de simplu instrument al istoriei și ironia acestui destin: *Avem noi în mîni a lumii soartă sau cortegi de vise?*

Și în ordinele-eterne mișc-asupra-i universul Oceanele de stele. Ce ironic li e mersul!

⁴⁰ Monologul publicat de Marin Bucur în *Manuscriptum*, 1976. nr. 1, p. 28-30.

VI

IN METRU ANTIC

.1

Î

„Nu credeam să-nvăț a muri vreodată” (*Odă [în metru antic]*)

În cei aproximativ nouă ani de elaborare a *Odei* (*în metru antic*) poema lui Eminescu trece printr-o succesiune de variante, în a căror înlănțuire cronologică își modifică nu numai tema, ci și tonalitatea lirică, ajungînd să cumuleze, în cele din urmă, elementele de odă cu cele de elegie¹. Alături de variantele încheiate, manuscrisele publicate de Perpessicius conțin numeroase exerciții metrice, pornind de la analiza modelului latin, pe care Eminescu îl „umple” apoi cu versuri românești, unele simplă experimentare a posibilităților ritmice din limba română, altele înrudite deja cu atmosfera *Odei*:

Troheu, spondeu, dactil, troheu, troheu Dulce mers ai purpură iarăși visul

Mercuri facun // de nepos Atlantis Sedibus virga // que levem coerces

Cum sunt eu nu par că nu sunt din lumea Cea de azi nici nu m-am născut pe țarmuri Ci-al meu leagăn fu așezat în luciul Mijloc al mării².

Preocuparea pentru tiparul metric, ca și cea pentru surprinzătoare asocieri (uneori construcții de arhiseme³) prin rimă ftu o putem considera, așa cum face G. Călinescu, un pur exer-

217

cițiu de „tehnică exterioară”, lipsit de consecințe în ordinea vi, ziunii poetice⁴ și opus unei substanțiale, structurale, tehnic „interioare”, căci modul de organizare a discursului liric rămîne un element constitutiv, fundamental al acestuia. Forma riguroasă (uneori forma fixă de sonet, ghazel etc.) sau formula metrică severă, încetățenind, programatic, în „graiul traco-romanie” armonia pură a structurilor metrice antice⁵, nu e un element adăugat de tehnică „exterioară”, nu e un gratuit exercițiu de virtuozitate care amenință să Gonvenționalizeze viziunea, ci e una dintre modalitățile *luptei poeziei cu limbajul*, unul dintre polii tensiunii dintre viziune și limbaj din a căror armonizare se naște discursul poetic.

-X Laboratorul eminescian este, de aceea, permanent preocupat de posibilitățile tehnice ale

versificației românești. Dicționarul de rime exersează rime noi, surprinzătoare, în îm-perechieri de cuvinte care nu reprezintă doar performanțe tehnice, ci conțin deja, latent, posibilitatea unor asocieri semantice inedite (Caracudă / nu dă ; bufă / nu fă ; Anatolia / folia / Golia / molia ; frîncă / Bojîncă ; tablă / rablă / aimable ; îngaimă / stai, mă ! ; paradoxă / ortodoxă ; antropologie / tautologie / etnologie ; lirici / empirici / ilirici ; descarc / Jeanne d'Are / parc ; Gluck j năuc j uluc ; Francisc / risc ; bold / Leo-pold ; demi monde / rond / „La Fronde” ; vom face-o / Boccac-cio°).

Două distihuri izolate, publicate de Perpessicius la *Exerciții & Moloz*, sînt, evident, încercări ingenioase de a plasa în rimă nume de minnesângeri și trouveri :

.....aide,

Walter von der Vogelweide ! *

Venea încet, sunîrî din corn,

Cu dulce glas, Bertrand de Born⁷.

Dar, prin chiar punerea lor sub accent, în rimă, numele vechilor poeți, mai rar întîlnite în spațiul cultural românesc, își sporesc

218 , / .

nota exotică și puterea de evocare ; cele două simple exerciții de versificație creează, prin invocație (*aide!*) sau prin asociere cu sunetul magic al cornului, impresia smulgerii, din timpuri și spații îndepărtate, a unor întru-chipări originare, pure și melodioase, ale poeziei înseși.

Pornind de la schema metrică cristalizată în *Stelele-n cer*, care se bazează, ca și *Oda*, pe adaptarea unui metru antic (aici, coriambul, exersat, din tinerețe, în *Sara pe deal*), manuscrisele eminesciene conțin un lung șir de exerciții pentru o singură strofă

(Floare de crîng, Astfel viețile Și tinerețile

Trec și se stîng),

în permutări succesive ale cuvîntului final din primul vers, antrenând, evident, modificarea întregii strofe. Aceste exerciții colaterale pleacă de la premisa schemei metrice

—vv—

vw—v—

vw—v—

—vv—⁸,

și înlocuiesc „floarea de crîng” prin : floare de tei (— de lan,

— de lunci, — de mai, — de-april, — de deal, — de vad, —■ de văi, — de nuc, — de drum, ■— de lac, — crin, foarea lui Crist, flori de cireș, — de mormînt etc). Din exercițiile de versificație, răsar pe alocuri strofe integral sau parțial memorabile, al căror farmec provine, în mare măsură, din alternarea celor două tipuri de structură ritmică (coriambul din versul 1 și 4 încadrînd simetric strofa într-un univers sferic, perfect închis, între care se desfășoară, liber, discursul versurilor 2—3), și — pentru cîteva dintre strofe — din puțin obișnuitele, în ver-, sificația românească, rime dactilice din versurile mediane :

219

I

i.

Fioarea lui Crist, De-atunci gîndesc mereu Și nici nu știu ce vreau, Pururea trist.

Fiori de mormînt, În taina serilor, Eu dau durerilor

Aripi de-avînt.

Floare de vad, Asemeni zorilor, Căderii florilor, Stelele cad.

Floare de corn, Dulce vestindu-mă, Intinerindu-mă

Sună din corn.

Același efect original, recuperat, de *descîntec* al versului, care se ritualizează în formule ce par ale unui glas irezistibil de dincolo de conștiință, apare, într-o puțin cunoscută postumă, *Peste codri sta cetate*, ca descîntec de coborîre, de atragere spre „văile” lumii, rostit de un zburător :

Scoală-te, supune-te Valului de sunete

O, te pleacă plîngerilor, Tu, crăiasa îngerilor, Lasă zidurile tale, Vino-n vale, vino-n vale.⁹

Descîntecul zburătorului, care e, totodată, glas al subconștientului pentru principesa Mărgărita, reapare, într-un cu totul aK context, într-o *Rugăciune* a lui Eminescu închinată Fecioare' și inclusă, într-o primă variantă, în poemul *Ta tivam asi*:

220

Crăiasă alegîndu-te Ingenunchem rugîndu-te înălță-ne, ne mîntuie, Din valul ce ne bîntuie.

Privirea-ți adorată Asupra-ne coboară, O, maică preacurată Și pururea fecioară

Măria !

Noi, ce din mila sfântului Facem umbră pământului Rugămu-ne-ndurărilor Luceafărului mărilor ; Ascultă-a noastre plîngerii, Regină peste îngeri, Din neguri te arată, Lumină dulce clară, O, maică prea-curată Și pururea fecioară, Mărie !

Această *rugăciune* nu trebuie să creeze impresia unui Emi-nescu poet creștin. Pentru că gîndirea lui Eminescu este, prin excelență, gîndirea unui spirit ateu, pentru care mitul creștin are, ca și miturile grecești sau mazdeiste (v. combinarea lor în *Demonism*), numai valoarea tranzitorie a oricărui limbaj mitic figurat. Mitul (creștin sau de altă natură) nu e, așadar, pentru Eminescu, decît o proiecție a gîndirii umane care încearcă să prindă, prin el, eternitatea. Ca și Arghezi mai tîrziu, Eminescu a reținut însă din mitul creștin cîteva elemente care au devenit, în opera sa, vocabule ale discursului poetic. Imaginea unui Cristos părăsit de Tatăl ceresc (mai puțin patetică Și mai puțin umană decît aceea, argheziană, din *Duhovnicească*) se asociază cu ideea generală a divorțului dintre mit și credință (*Dumnezeu și om, Christ*), sau cu imaginea de spirit părăsit de Idee („Ideea m-a lăsat...”) a lui Napoleon din *Me-*

221

t

mento mori. Măria însă, miraculoasa imagine mitică feminității ce răscumpăra păcatul Evei, cumulnd funcțiile de „p_u_rurea fecioară”, de mamă divină (prin imaculată concep-țiune) și de ~goetheean etern —feminin, este pentru Eminescu un mîj't_ *ce&bmh-* simetric și compensativ celui al demonului (sau al gîndirii damnote), fapt dovedit, dealtfel, prin frecvența numelui de Măria în onomastica feminină eminesciană. Urmărind sugestiile acestei onomastici, valoarea de „cuvînt” pe care mitul o comportă în vocabularul poetic general ne apare ca evidentă și, ca atare, nu aspirăm să o motivăm biografic nici măcar în cazul, arhicunoscut, cînd *Cleopatra* (cu atît de dramatic latine rezonanțe în colateralele *Odei*) știm că nu e regina Egiptului decît după ce a fost, prin-tr-un joc (onomastic) al hazardului, dorita Cleopatra *Poenaru* :

Lună duce-ai fost în acea plăcută Sfîntă noapte eînd Cleopatra tristă

(*cînd suspina Cleopatra*)^c

Și atunci cînd destinele eroilor eminescieni nu sînt guvernate de înțelepciune și poezie, de o *moartă* Sofia și de o agonizantă Pogsis-^Genm *pustiu*), nu sînt oprite, o clipă, de o insignifiantă Lila, care n-are decît nevinovăția plicticoasă a crinului, sau nu sînt modificate de voința imperială a unei Cezare (*Avatarii faraonului Tlă, Cezara*), ele vor fi mîntuite, în cele din urmă, de o etern prezentă Mărie (*Sărmanul Dionis, Strigoii*, variantele romanului *Geniu pustiu* ¹¹ etc). *Rugăciunea* lui Eminescu nu e, așadar, o rugăciune creștină către divinitatea feminină benefică, celebrată mai ales în ritul catolic, ci e, mai mult decît o rugăciune, un *descîntec*, un descîntec de coborîre, ca cel al Cătălinei din *Luceafărul* („Coboară-n jos, luceafăr blînd...”), sau ca cel, deja amintit, din *Peste codri sta cetate* („Vino-n vale, vino-n vale”).

„Descîntecul de coborîre” ni se pare a fi formula rituală ■J—spre care poezia eminesciană aspiră. El este structura mate-

222

rială prin care Ideea primește *trup* verbal, trecînd nu prin conștiință, ci prin structurile ritmice cosmotice ale subconștientului. De aceea, tehnica „exterioară” eminesciană ne apare ca o tehnică a descîntecului, de aceea *Luceafărul* nu ni se pare „laborios”, ci riguros ca o vrajă, de aceea antumele „neptunice” nu ni se par inferioare expresiei~poetice necenzurate

din postumele „plutonice

u 12 —

caci poezia nu ni se pare

înrudită cu libertatea universalei confuzii care duce spre nebunie, ci cu puterea cosmotică a deseîntecului.

Putem vedea în tehnica poetică o preocupare convențională doar atîta timp cît ea apare oa tipar al „dicției înalte” pentru „idei” sau „sentimente” traductibile și într-un alt limbaj, așa cum se întîmplă în literatura pașoptistă. Poezia pașoptistă e un mod de a „orna” *discursul politic*, transfor-mîndu-l în *discurs poetic*, în timp ce poezia eminesciană e un /x descîntec ce pune în ecuație „poetică” lumea. În începuturile ei, versificația eminesciană este tributară, evident, celei pașoptiste și comportă, ca atare, caracteristicile unui discurs ce ornează (prin ritm, rimă și, mai ales, prin tropi) realitatea unanim perceptibilă, evidențiindu-i potențialitățile „poetice”. E o observație curentă a criticii, de la Ibrăileanu¹³

și, mai apoi, T. Vianu¹⁴, faptul că poezia lui Eminescu trece de la stilul *image* al primei perioade la economia de figuri poetice a poemelor de maturitate. În fond, nu ar trebui să vedem în această evoluție o abandonare a ornamentului în favoarea unei absolute „simplicități” a discursului poetic (o atare „simplicitate” e, dealtfel, iluzorie¹⁵), ci o evoluție de la figurile de stil spre *figurile de structură* (în limbaj consacrat, spre *figuri gramaticale*¹⁶) sau spre aparent tradiționale structuri metrice fixe. Am văzut că poezia de tinerețe a lui Eminescu își asumă lexicul poetic pașoptist (combinație de limbaj mitologic clasic și elan poetic romantic), căruia îi descoperă și îi restituie însă motivația de profunzime în modelul cosmologic platonician,

223

tis

ti!

1

începând cu poema *Ondina*. Din această perspectivă, fiecare epitat este o determinare materială a ideii, fiecare comp ar ați p e~ un efort de a echivala două ordini (reală și ideală) ale existenței. Stilul *image* își are motivarea psihologică și ideologică în viziunea platoniciană care postulează realitatea Ideii (de unde epitelele morale pentru termeni fizici, analizate de T. Vianu¹⁷). În clipa în care se petrece o mutație ontologică fundamentală, adică în clipa în care divinul e echivalat cu neființa (sau nedeterminarea), în limbajul poetic eminescian devin active valorile negative¹⁸, în care T. Vianu vedea o trăsătură caracteristică a stilului poetic al lui Eminescu¹⁹.

Nimic mai semnificativ pentru virtuțile limbajului poetic eminescian de maturitate decât o comparare cu limbajul lui Heliade, precursorul celebrat în ode de tinerețe. Spre a capta imaginea universului preexistent în gândirea divină, Heliade încearcă în *Anatolida* să frângă limitele, limbajului nu dezvăluindu-i (sau modificându-i) structurile gramaticale, ci des-ființînd limitele (oricum, nu legice, ci convenționale) ale lexicului. Spre a zugrăvi paradisul, Heliade, care respectă structura gramaticală a frazei românești, revoluționează (din păcate, fără consecințe) lexicul nostru poetic, creînd, prin experiment, un limbaj ne-natural, așa cum ne-natural (sau supra-natural) e și paradisul din *Anatolida* : Pe muntele de aur, în stînci de adamante, Cu pulbere de stele, verzit de imortali, Umbrit de cedri-eterii, Îlorat de amarante Și unde se dezvoltă virtuțile florali

Cerești, eterii trombe în spațiu răsună, Puteri, tării de angeli svol repezi...²⁰

eii este, așadar, pentru Heliade (după cum va

j ș p (p

cu un simț poetic superior, pentru Nichita Stănescu), un limbaj al rădăcinilor primordiale, ceea ce dă o motivație poetică

224

etimologismului heliadist. Același limbaj al Ideii în starea de Asolut (echivalată, hegelian, cu starea de neființă) se traduce la Eminescu prin limbajul curent, trecut însă în formă pur negativă — căci neființa ca nedeterminare înseamnă supra-categorial, înseamnă nu rădăcina primă a verbului, ci negarea lui :

Pe cînd nu era moarte, *nimic* nemuritor, I Mici sîmburul luminii de viață dătător,

Nu era azi, nici mîine, nici, ieri, nici totdeauna... (*Rugăciunea unui dac*)

La-nceput, pe cînd ființă nu era, *nici* neființă

N-a foet lume pricepută și *nici* minte s-o priceapă.

(*Scrisoarea I*)

Căci unde-ajunge nu-i hotar Nici ochi spre a cunoaște, Și vremea-ncearcă în zadar Din goluri a se naște.

Nu e *nimic* și totuși e O sete care-l soarbe...

fLu.cecrfaru.IJ

Tehnica poetică eminesciană evoluează astfel de la lim-bajul *image* al primei etape (care prinde determinările materiale ale ideii sau structurile ideale ale materiei) spre formule supracategoriale, negative în ordinea gândirii logice, spre o tehnică cf eT-realizare a obiectului (pe care am urmărit-o în capitolul dedicat eroticii) sau spre versul liber, utilizat (ca 3 expresie a libertății spiritului demonic) în cea de a doua etapă EI creației. Postumele, care îi creează lui I. Negoîtescu impresia superiorității

libertății plutonice față de discursul neptunic, inteligibil și convențional, nu ne apar drept etapele originare și autentice ale unui proces de creație care ar fi, întregul lui, Un proces de convenționalizare și degradare a viziunii poetice originare. Majoritatea poemelor eminesciene în vers liber (ca-

225

I'

racteristice etapei pe care am numit-o demonică a creației sale) nici nu sînt transcrise ulterior, în antume, în vers clasic. (*Fata în grădina de aur* nu e o variantă, ci un poem complet independent față de *Luceafărul* etc).

Tehnica i-realizării și limbajul supracategorial al negației ar caracteriza astfel, în raport cu limbajul poetic *image* al începuturilor, a doua etapă a creației eminesciene, etapa negării demonice a modelului cosmologic platonician.

Dar, chiar în manuscrise, poemele mari de structură romantică, scrise în vers liber și mizînd pe imagini mitice totalizatoare, apar doar pînă spre 1876. În cea de a treia perioadă de creație, cea a unei viziuni tîgîie asupra lumii, poezia devine (prin metru — adesea, ritm antic — prin rimă și prin înlocuirea liberelor figuri de stil cu figuri gramaticale, lipsite de libertate, vizînd structura poemelor) un text care tinde spre rigoarea și coerența magico-matematică a descîntecului. Iată, spre pildă, structura elegiei erotice *Și dacă...*, publicată în 1883 : întreaga poezie conține un singur epitet (norii *deși*) și dacă ne-am încapățîna s-o urmărim pe linia de analiză a limbajului ornat, ea ne-ar apărea ca un text total apoetic. Cele trei strofe se structurează aproximativ simetric în 2 (1) propoziții subiective, o regentă (straniu redusă la expresia pură a existenței : *E*) și două^finale (în unele analize lingvistice tratate ca predicative). Structura unică (subiectiva — vizînd existența naturii, regentă^vizînd existența pură, finala — vizînd existența spiritului) stabilește un raport de dependență între două ordini ale existenței (natură — gîndire) :

Și dacă ramuri bat în geam Și se cutremur plopilor, E ca în minte să te am Și-ncet să te apropii.

Această dependență e subliniată prin mișcarea, deja comentată de noi, a *ogîndirii*: „baterea” ramurilor în geam, ogîndirea stelelor în lac sau a lunii în luciu sînt acțiuni-subiect,

226

care declanșează eternizarea, prin reflectare în gîndire, a imaginii iubirii, asociată trecătorului tremur al plopilor, dar și eternului joc al luminii astrale în ogînzile acvatice. Dacă vom considera trojoi (expresii ale asocierilor libere ale fanteziei) ca impulsuri „solistice” ale limbajului, întreaga operă de maturitate a lui Eminescu, în care economia extremă a figurilor de stil e compensată fie de prezența figurilor gramaticale, fie de cea a unui metru extrem de riguros (ca cel antic din *Odă*), ne ea apărea, în termeni muzicali, drept expresia unui limbaj *obligat*, opus limbajului liber, romantic, din poeme ca *Mure-șanu*, *Demonism*, *într-o lume de neguri* etc. În termeni muzicali, un concert cu pian (vioară sau un alt instrument) obligat este un concert în care instrumentul citat, tradițional instrument solist, își pierde libertatea solistică și devine element constitutiv al ansamblului instrumental. Instrumentul „obligat” din concertele moderne reface, la un alt nivel tehnic și pe alte baze ontologice, destinul prototipului său²¹ din vechile *concerti grossi* — și concertul modern recompune — după etapa romantică a libertăților și virtuozităților solistice — vechea imagine a coincidenței solist-ansamblu sau, mai precis, originara fuziune, nedesprindere a unei voci privilegiate din ansamblul vocilor lumii²². O asemenea structură caracteristică limbajului obligat reprezintă simetria sintactică aproape perfectă din *Și dacă...*

Subiectivă — Subiectivă

Regentă

i

Subiectivă

Regentă

Subiectivă

i Consecutivă

I Regentă

I Finală

Finală — Finală •

Finală

O asemenea structură riguroasă *p* reprezintă și premisa metrului antic din *Odă*, asupra căreia ne vom opri, nu înainte de a sublinia faptul că această tendință spre rigoare logică a limbajului va deveni la Eminescu o noslagie a *limbajului uni-*

227

versal, limbajul de pure formule matematice²³. Astfel, evoluția limbajului poetic eminescian poate fi schițată pornind de la limbajul romantic, individualizant prin virtuțile „solistice” ale tropilor, trecând prin limbajul supracategorial al negației și prin cel „obligat” al figurilor gramaticale spre limbajul universal al purilor categorii apriorice, care au eliminat, dintr-însele, întreaga materie, limită ultimă a limbajului care ajunge să se nege pe sine și dincolo de care gândirea se întuneacă în nebulie. Ce importanță mai are acum care sînt bazele fiziologice ale bolii, cînd adevărul ei adînc, nici ereditar, nici „contagios”, e cel al degășirii limitelor categoriale ale gândirii ? Se poate vorbi de caracterul ereditar sau de morbul ce a declanșat cumplita suferință²⁴ din care se naște *Luceafărul* (așa de puțin „laborios”, așa de necesar într-o ordine, superioară, a existenței întru limbaj) sau *Oda* ?²⁵ Poți fi condamnat ereditar sau poți fi contaminat cu germenii unei boli a universalității, care s-ar putea chema dezmarginire ? Avem oare dreptul să alegem, așa cum fiecare dintre noi o face — fie și inconștient —, superbul portret eminescian de tinerețe, portretul vienez, cel al unui nespun de pur și de frumos exemplar uman sortit să suporte, zece ani mai tîrziu, nebulia care îi tulbură privirile limpezi, durerea peste care trece, în nebulie, euforic ? Evident, dreptul acesta — ca și dreptul la limba română pe care o folosim din zorii pînă în amurgul conștiinței fiecăruia

—...dintre noi — ne este dat ca dreaptă moștenire a lui, a celui crucificat în gînd, în trup și în limbă, a celui care s-a retras în nebulie atunci cînd a devenit insuportabilă povara gîndului, _dului menit să susțină lumile în ființă²⁶.

→4 Mai mult decît oricare dintre poeziile eminesciene, *Oda*

(în varianta ei inițială o autentică odă către eroul ideii care e Napoleon, în varianta ei finală, o odă suferinței, care devine o rugăciune a stingerii) poate marca simbolic evoluția unei i' gîndiri ce se substituie gîndirii divine, creatoare de zei și de i istorie.

228

în 1873—1874 vorbește, prin *Odă*, glasul Cezarului modern, Napoleon, care cumulează însă trăsăturile eroului romantic de excepție -. Destinul lui e nemurirea, moartea lui, aparentă, nu e decît o reîntoarcere spre treapta părăsită a unui erou asemenea zeilor, care, singur și atotputernic, nu „se miră” de nimic și se recunoaște, ca un alt Alexandru, în Jupiter Ammon sau în Odin. Să reținem, din această primă variantă a *Odei*, asocierea eroului cu spațiul titanian al mării²⁸ și să reținem, de asemenea, un al doilea element caracteristic : acțiunea istorică apare ca o mișcare de *ogîndire* a eroului în mulțime ; istoria este oglinda în care eroul primește chip și se contemplă pe sine :

Ai murit tu ? Lumea și astăzi n-o crede înfășurat în mant'ai coborît piedestalul Ș-amestecat în popor l-au mișcat cu putere¹ Ochi-ți imobili.

Apoi *sătul de icoana-ți*, de tine singur (s.n.) .

Te-ai reurcat pe scări de marmură albă...^M

Intr-un al doilea grup de variante, datat de Perpessicius 1879, *pda* către Napoleon devine o odă către propriul spirit, înțeles la spirit poetic. Asocierea Eu — mare (sau Eu — codru) trece, în atare, din registrul realului (destinul „insular” al lui Napoleon) într-un registru al destinului ficțional, care sînt caracteristice poetului și poeziei :

i *Parcă* născut sunt în aproape de valuri

i Leagăn avînd țărîm înspumat și rece

Jur împrejur lin tremura pustiu Mijloc al mării.

Exilat aici pe pămînt de jale Viața-mi pare-ostrov, răsărînd din valuri ; Qn pribeag mă văd dominînd pustiu Mijloc al mării³⁰.

229

T în îndelungata evoluție a *Odei* (în *metru antic*) rămîne j constant doar titlul și metrul. Dedicată la început unui erou al istoriei și al gîndirii active, adică lui Napoleon, Cezar al timpurilor moderne, dedicată mai apoi eroului limbii care e poetul, *Oda*, devine, în varianta ei finală, o rugăciune de mîntuire a celui care nu mai păstrează nici o caracteristică romantică de *erou* sau de *poet*, a celui care reprezintă, pur și simplu, o imagine, prin nimic excepțională, a condiției umane. Chiar elementele aluzive care trimit spre o elegie erotică apar acum, integrate ansamblului *Odei*, ca o treaptă a inevitabilei inițieri prin care spiritul, descins, prin fiecare dintre noi, în lume, trebuie să treacă înainte de a se regăsi, pur, pe sine, în identitatea din începuturi. yPărăsindu-și „soclul” și imobilitatea statuară a nedeterminării inițiale, coborînd în mulțime, ogliii-dindu-se într-însoa ca într-un *altceva* al său, spiritul uman reface, în destinul său comun, destinul spiritului demiurgic. El se cunoaște în *altul* (prin acțiune istorică, prin poezie sau prin iubire), dar se cunoaște doar în măsura în care moare³¹. Prin mișcarea *ogîndirii*, *Odă* reface mișcarea divinului din *Scrisoarea I*; existența nu mai apare acum decît ca o proiectare a fiecărui existent într-un altul (ceea ce întemeiază ontologic erotica), iar odihna visată

a morții, odihna refuzată lui Hype-rion, dar conjurată, în numele condiției umane, în formula riguroasă de metru antic a *Odei*, poate fi recuperată, la nîvs! individual, prin „reîntoarcerea în sine”, cu prețul ruperii și apoi a reconstituirii prin oglindire a fiecăruia dintre noi în marea ființă a lumii. Refacerea armoniei originare a eului risipit, prin simplul fapt al existenței, în lumea pe care el e chemat s-o întemeieze, este, astfel, obiectul acestei ode care e, totodată, o elegie a risipirii în timp și o rugăciune a reîntregirii ființei prin moarte.

Eroul liric al acestei ode-rugăciune nu mai e nici Napoleon Cezarul, nici Poetul, adică nu mai e nici o ființă cu destin romantic de excepție ; în varianta definitivă, *Odă* nu mai

230
e expresia condiției eroului sau a geniului, ci expresia pură a condiției umane. Și, poate de aceea, deși pare o rugăciune de Intrare în neființă

(Ca să pot muri liniștit_ge_jiine__

Mie redă-mă !),

[ea rămîne, de fapt, o *Odă* ființei, celebrată prin destinul de pasăre Phoenix al existentului.

■■■-m

NOTE

¹ Evoluția de la odă la elegie, în D. Popovici, *Op. cit.*, p. 303.

² *Opere*, ed. Perpessicius, voi. III, p. 119-120.

³ Asupra căroră, v. I. M. Lotman, *Lecții de poetică structurală*, traducere Radu Nicolau, Prefață de Mihai Pop, Buc, Univers, 1970, capitolul „Repetabilitatea elementelor inferioare”.

⁴ „Dacă acum, încheind, ne punem întrebarea : ce utilitate are o astfel de cercetare a tehnicii poetului, se cade să răspundem în toată sinceritatea : aproape nici una. Școala o cere și trebuia dovedită sterilitatea ei prin ea însăși.” (G. Călinescu, *Opere*, XIII, p. 643). Cît despre *Odă*, ea este, pentru G. Călinescu. „o urmare neînsemnată a unor studii harnice de versificație latină, făcute pe temeiul lui Horațiu” (*Opere*, XII, p. 365).

⁵ Cum pe dulcea-i liră Horațiu cîntă

Indoind în vers adonic limba-i Incercat-am barbarizînd în graiul Traco-roman

Opere, ed. Perpessicius, voi. III, p. 123).

⁶ M. Eminescu, *Dicționar de rime*, ediție îngrijită de Marin Bucur și Victoria Ana Tăușan, Buc, Ed. Albatros. 1976, p. 60, 62, 67, 75, 82, 87, 119, 147, 154, 158, 160, 164, 166, 169, 365.

⁷ *Opere*, ed. Perpessicius, voi. V, p. 668.

⁸ *Ibidem*, p. 399 ; exercițiile metrice, la p. 399—406. ⁹ *Ibidem*, voi. IV, p. 114—115.

¹⁰ *Ibidem*, voi. III, p. 119.

¹¹ V. fragmentele publicate de Petru Creția în *Manuscriptum*, 19^{ma} nr. 1 p. 28—36.

212

¹² I. Negoțescu, *Poezia lui Eminescu*.

¹³ Eminescu — Note asupra versului, în G. Ibrăileanu, *Mihai Eminescu*. Studii și articole, ed. cit., p. 124.

¹⁴ T. Vianu, *Epitetul eminescian*, în *Studii de stilistică*, ed. îngrijită cu studiu introductiv și note de Sorin Alexandrescu, Buc, 1968, p. 170-175.

¹⁵ Despre imposibilitatea „limbajului direct” în poezie, v. Carlos Bousoño, *Teoria expresiei poetice*, trad. Ileana Georgescu, tălmăcirea versurilor de Veronica Porumbău. Studiu introductiv de Mircea Martin, Buc, Ed. Univers, 1975, p. 107.

¹⁶ Asupra căroră, Roman Jakobson, *Poezia gramaticii și gramatica poeziei*, în antologia *Poetică și stilistică*. Orientări moderne, Prolegomene și antologie de Mihai Nasta și Sorin Alexandrescu. Buc, Ed. Univers, 1972, p. 359-369.

¹⁷ T. Vianu, *Epitetul eminescian*...

¹⁸ Procedeu urmărit de Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu*, p. 60-66 : Constantin Noica, *Eminescu sau gânduri despre omul deplin al culturii românești*, Buc, Ed. Eminescu, 1975, p. 56-57. Despre negație ca formă de expresie a absolutului în filozofia indiană. Sergiu Al. George. *Limbă și gândire în cultura indiană*. Introducere în semiologia indiană. Buc, Ed. Șt. și enciclopedică, 1976, cap. „Funcția particulelor negative” și în special p. 116.

¹⁹ T. Vianu, *Expresia negației în poezia lui Eminescu*, în *Studii de stilistică*, ed. cit., p. 181-190.

²⁰ I. Heliade Rădulescu, *Analida*, în *Opere*, voi. I, *Poezii*, ediție critică de Vladimir Drimba, Studiu introductiv de Al. Piru, Buc, E.P.L., 1967, p. 264, 265.

²¹ Pentru pian, clavecinul în concert grossi.

²² Ar fi oare abuziv să raportăm această tendință a limbajului poetic eminescian la aceeași, deja citată, poetică a lui Thomas Mann, care regăsește rigorile originare ale limbajului muzical, abandonînd (cu conștiința rupturii dramatice) individualismul burghez și idealul său cultural cristalizat în Renaștere ?

²³ „Limba universală. Limba de formule, adică de funcțiuni ale celor trei unități : timp, spațiu, mișcare”, în fragmentele publicate de D. Vatamaniuc în *Manuscriptum*, 1977, nr. 1, p. 41.

²⁴ Migrenele care premerg declanșarea bolii, înspăimîntîndu-l pe Russu-Șirianu („Smulge-mi capul”, șoptește Eminescu, extenuat de durere), se transformă, în timpul bolii, în obsesia că cineva vrea să-i fure comoara ascunsă în cap (Mărturiile lui Russu-Șirianu comentate de

233
George Munteanu, *Hyperion*, I. *Viața lui Eminescu*, Buc, Ed. Minerva, 1973, p. 295).

²⁵ Pentru Nichita Stănescu, primul vers al *Odei*, „prin sintaxa lui ciudată (...), trebuie neapărat să corespundă unei molecule existente în materie” (*Cartea de recitare*, p. 41).

²⁶ Poate de aici starea de eliberare, de euforie a lui Eminescu în timpul bolii.

²⁷ *Opere*, ed. Perpessicius, voi. III, p. 116-117.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Comentariile asupra cadrului titanian, în D. Popovici, *Op. cit.*, p. 303-307.

³⁰ *Opere*, ed. Perpessicius, voi. III, p. 117.

³¹ „Dar nu viața care se ferește de moarte și care se prezervă pură față de distrugere, ci aceea care suportă moartea și se păstrează în ea este

viața spiritului. Spiritul își câștigă adevărul său numai întrucât e] se regăsește în ruperea absolută." (Hegel, *Fenomenologia spiritului*, ed. cit., p. 25.)

· INDICE DE NUME

Abrams, M. ÎL. 101. 211 Alecsandri, Tasile, 25, 27, 31, 123 Alexandrescu, Sorin. 233 Andriescu. Vipgil. 103, 211 Arghezi, Tudor, 221 Aristare din Samos, 10 Aristotel, 11, 13, 20

B

Bachelard. Gaston, 172

Bagdazar. N.. 21

Baltag, Cezar. 210

Barbu, Eugen. 102

Baudelaire, Ch.. 72

Bălăcescu, C. 50

Beethoven, 77

Beguın, A.. 171

Bhoso, Amita. 193, 209

Blaga,' Dorii. 52. 103

Blaga. Lucian. 14. 21, 43, 52, 83, 103

Boem, Rudolf, 170 Bogdan, Virgil. 99 Bolvntineanu. D., 16, 25, 31, 34, 57. 74

Bolliac. Cezar, 31 Borbe-ly, St. 211 Bousono. Carlos, 233 Brătianu, D., 69 Bruno, Giordano, 12

Bucur, Marin. 22, 145, 214, 232 Bulgăr, Gli.. 210, 214 Butt. John. 21

Cantacuzene. J. A., 210

Capelle, Wilhelm, 20

Caracostea, D., 51

Cardaș, Gh., 97

Cazimir, Ștefan, 99, 123. 210

Călinescu,' George. 16. 21. 42. 51,

97, 103, 122, 136. 150, 170, 172.

173, 217. 232 Cerna, Panait, 214 Cioculescu, Șerban, 97 Ciopraga, C. 50 Ciurdar'/U, M., 98. 99, 100. 102, 209, 211

Constantinescu. Antonia. 173 Constantinescu, Ion, 72. 101 Cornea, Paul, 49 Copernic, 10, 12 Coșbuc. George. 43

Creția, Petru. 213, 232 Crețu. I., 50, 169 Cuza, A. C, 211

D

Dan, Paml'il, 69 Daniel, Constantin, 103

243

Decebal, 147

del Conte, Roșa, 22, 50, 51, 52 Deleanu, Andrei Ion, 102 Dietrich, August, 98 Dima, AL, 97 Dosofteij, 51 Drăgan.

Mihai, 51, 98 Drîmba, Vladimir, 233 Duda, Gabriela, 173 Duhem, Pierre, 21, 51. 208 Dumitrescu-Bușulenga, Zoe, 51, 52

Ianoși, Ion, 102. 103

Ibrăi'leanu, G., 40, 51, 98, 223,

233

Ilie, Măria, 172 Ionescu, Radu, 16, 21 Irimia, D., 98 Isbășescu, Mihai. 101. 208 Ivăn'escu, G., 103, 211

Eekermann, J. P., 83 Eliade, Mircea, 173

Fichte, J. G., 66

Jakobson, Roman, 171. 233 Jura, Julian, 104

K

Kant, Em, 13. 19. 22, 100 KellerT G., 211, 213 Kepler, J.. 13 Know (colonelul), 191

Galilei, G., 12. 13 George, Sergiu Al., 223 Georgescu, Ileana, 233 Goethe, .1.' W., 83 Grădinaru, Mihail, 101 Guillermou,

Alain, 101, 104, 210

H

Hnrseș. Petre. V. 49

Hegel, 66. 67. 68, 69. 70, 73. 97.

99, 191, 193, 209, 234 Heidegger, M., 100, 170 Heliade-Hădulescu, I.. 26, 27. 37,

43. 49. 50. 81. 224. 233 Herder, J. G., 65 Holderiin, Fr.. 170 Hugo, Friedrich. 72, 102

Laffant, Robert, 21 Laplace, P. S., 22 -tîlceanîar Gabriel, 100 Lotman, I. M., 232

M

Maiorescu. Titu, 69, 70. 102

Mallai-me,' 71, 72

Mann, Thomas, 78. 102. 233

Manolescu. N., 172

Marnold, Jean, 100

Martin, Aurel. 50. 100

Martin, Mircea, 233

Merleau-Ponty. Jacques. 21, 96

Micher. Toma. 102
 Mihai, Viteazul, 50
 Moiscu, Elena, 21
 Morando, Bruno. 96
 Morland, Jacques. 100
 Munteanu, George, 22, 172, 234
 Murărașu, D., 109, 211
 246
 N
 Napoleon. 19. 184. 185, 221, 228, 229
 Nasta, Mihai. 233 Negoită, Athanase. 103 Negoiteșcu, I., 51, 52, 122, 170,
 171, 173, 225, 233 Negruzi. Iacob., 65, 6C, 72 Nicolau. Radu, 232 Nietzsche. Fr., 22, 71. 76. 77, 78,
 100, 102
 Noi/ca, Constantin, 210, 233 Nordau. Max, 98
 Papu. Edgar, 99, 10U, 171, 172,
 210, 233
 Pascal. Blaise. 13. 21 Paul, Radu, I., 49 Peressicius. 49, 102. 103, 104, 169. 172. 173, 208. 209, 210,
 211, 218. 229, 232, 234 Philelaos. 20
 Piru, Alex., 233
 Pitagora, 134. 180
 Pirvan. Gabriel, 210
 Platon, 10, 11, 12, 20, 21, 42, 84,
 134, 180, 181 Podoabă, V., 101 Poenaru. Cleopatra, 222 Pop, Augustin. 51 Pop| Mi, hai, 232 Pope, AL. 13. 14, 21 Popescu,
 Cristian. 171 Popovici, D., 49, 96, 111. 170, 194,
 208, 209, 210, 213. 232, 234 Porumbacu, Veronica, 233 Ptolemeu, 15
 R
 Radhakrishnan, S., 193, 209 Rașcu, I. M., 49, 211 Rimbaud, Ar., 72
 Robespierre, 184 Robin, Leon, 20 Roșea, D. D., 22, 97. 209 Roșeau, Manuela, 173 Rotscher, E. Th., 71, 80 Runcan.
 Anca, 173 Russo. AL, 143 Rusu, Aurelia, 50, 100 Russu-Șirianu, V., 233
 Saniglevici, H., 172 Santiliana, G. de. 20 Sartre, Paul, 100, 101 Scărlătescu, Doru, 96 Seholling, F. W. J., 66 Scherzel,
 Alois, 194, 195 Schlegel, Friedrich von, 66 Schopenhauer, Ar., 68. 71, 97. 98,
 133, 202, 210 Schreiber. A., 211 Scorpan, Grigore, 103, 211 Simion, Eugen. 49 Solger, K. W. F., 67, 68 Stănescu, Nichita,
 14, 21, 224, 234 Strejnu, Vladimir, 97
 Ștefan cel Mare, 58 Ștefăniță-Vodă, 58, 59 Șuteu, Flora, 49
 Tasso, T., 50
 Tăușan, Victoria Ana, 232 Thomas de Aquino, 11 Todoran, Eugen, 97 Todorov, Tzvetan, 171 Tomachevski. B., 171
 Torouțiu. I. R. 97, 99, 102 Traian (împăratul), 19, 99, 147,
 185 Tycho-Brache, 13
217
 Vaina-Pușcă. Lucia. 173
 Van Gogh, 43
 Vatamaniuc, D., 104. 233
 Vianu, Tudor, 34, 50, 52, 66, 96,
 97, 103, 128, 171. 179, **208, 214**,
 223, 224. 233 Vico G., 65 Vlahuță, AL. 214
 Zăciu, Mi, cea, 173 Zamfirescu, Duiliu, 52
W
 Wagner, 180, **181** Waelhens, Alphonso de. 170 Wright, William Kelley, 21
 I. Modele cosmologice.....
 I Pitagora și muzica sferelor — Platon și sufletul lumii —
 . Kant și universul ca mecanism — Valoarea ontologică a
 .;- modelelor cosmologice — Modele cosmologice adoptive —
 *S Romantismul și modelul cosmologic platonician — Etapele
 j creației eminesciene și succesiunea modelelor cosmologice.
 ii. Universul paradisiac.....
 „Bardul” și idealul mesianic al poeziei — Mitologie poetică eminesciană : Heliade și Andrei Mureșanu —
 Mesianismul poetic și modelul cosmologic platonician al literaturii pașoptiste — Ondina : motive poetice
 asociate modelului cosmologic platonician — Lumina — Muzica sferelor — Iubirea • și femeia ca imagine a
Idei — Topografia mitică a universului și erosul ca daimon în *Sara pe deal* — Topografia mitică a universului și
 consubstanțialitatea gândirii umane și divine în *Povestea rătăcirii* — *„În ștef”* — Persistența figurației poetice
 „paradisiace” în creația ulterioară a lui Eminescu.
 III. Conștiința istorică și drama înstrăinării spiritului în timp
 Timpul echinoxial și punctul de solstițiu. ■***
 I. *înstrăinarea*.....
 Uitarea —/Dedublarea] — • Biserica ruinată — „Melancolia” și percepția halucinatorie a irealității lumii —

Codrul ca templu cosmic — *Codru și salon*.

23

■-f

53

56

251

2. *Criza comunicării. Sterilitate și ironie*.....54

\\ "" Gîndirea mitică și gîndirea critică — Poezia : de la limbaj *Y* natural al mitului, la „joc cu icoane” — „Epigonismul” și / ironia ca nesubstantialitate a lumii — Arta și noua stare / a lumii — Eminescu și Hegel — Conceptul eminescian de ^ poezie între poetica expresivă și poetica obiectivă — Simbolurile poeziei : oglinda de aur și hieroglifa — Demonul creației și visul apolinic al formei — *A^ul* impersonal eminescian și eul liric în accepția lui Nietzsche — Actul creator / ca sacrificiu : sculptorul orb și muzicianul surd — Poezia / și sterilitatea gîndirii contemporane — Degradarea limbajului comunicării și aspirația spre limbajul universal al formulei matematice — Neîncrederea în cuvînt.

3. *Daimon și demon*.....81

Daimon și genius — Demiurgul ca daimon — Conotații etice : demiurgul ca voință de a ii — rEroIT demonici ca reflex

alrautatii_dvviQ&J — Voința de putere și condiția de „gemeni” — Demonia cunoașterii și nostalgia paradisului pierdut — [Cet-eB-stea moarta."

IV. **Universurile compensative**.....105

Ceremonialul social ea fugă de timp — *Convenție, farsă, mască, vorbă* — Recuperarea timpului echinoxial.

1. **Poezia** 112

^ *Odin și poetul*; recuperarea spațiului mitic și a publicului

divin al poeziei — Poezia ca vis apolinic : *seninul și noaptea clară* — Surîsul zeilor — *Mureșanu* : recuperarea substanței poeziei — „Gîndire trează” și „gîndire fermecată” — Somnul și „regia gîndirii nenființate” — Starea de farmec — Cornul de aur și universul oniric — Chipul — Cîntarea.

2. *Somnul și moartea*.....■. 122

Somnul și eliberarea gîndirii — Visul ca stare intermitentă — * de genialitate — Visul și recuperarea stării de farmec —

X, Visurile Tui Toma Nour — Structura onirică a spațiului în *Făt frumos din lacrimă* — Somnul și iubirea — fMoartea, " „câos de lumină” — Visul neființei în *Mureșanu* și *Rugăciunea unui dac* — ^Moartea ca aparență în *Avatarii fara-*

anului Tlă

Moartea ca recuperare a patriei cosmice

în *Mai am un singur dor*,

3. *Magia*

xAventura metafizică a lui Dionis — Monologul interior —

Libertatea și limitele gîndirii — furoare și neființă) — ^Cuplul ca idee salvatoare) — Structura onirică a spațiului — Cromatism oniric și cromatism simbolic.

4. *Sentimentul patriei și sensul istoriei*.....

Mitul Romei în cultura română — Dacismul pașoptist — Cele trei vîrste ale istoriei naționale în concepția lui Eminescu — *Vîrsta mitică* : Dacia în *Memento mori* — Deceba!

. ca dramă sacră — *Vîrsta eroică* : statul natural din *Scrisoarea III* — *Vîrsta înstrăinării* și funcțiile satirei. ~ ~ "

5. *Iubirea*.....

Imagini platoniciene : femeia, întrupare a gîndirii divine — Angelitatea — Visul apolinic : Statuia și icoana — fî^jrea) (ca negare destine) — Idilele : iubirea ca reintegrare cos-ftTTCiT^l) Structura mitică a idilelor — Femeia — oglindă — „Făptura minții mele” — *Diana* — Memoria creatoare : So-

133

141

nete

Anamnesis (elegiile).

V, **Oglinda de aur** . . . , ^ _ » - _ _ _ _ _ : - - - .

Divinul ca neființă în *Memento mori* \-

Proletarul și Ce — Cosmogonia ca

zarul — Neființa și „fiiDța ce nu moare” determinare a divinuluiifTScrlsoarea I) 5 — Oglinda și oglindirea — *Oglinda magic3* ~ - Kaporturfontologice și raporturi epice în *Luceafărul* -/- Cezarul.

VI. In **metru antic**.....

..Tehnică” și discurs poetic — Rimele — Structuri metrice — Versul ca „descîntec de coborîre” — Evoluția limbajului poetic eminescian — Variantele *Odei* și etapele creației emi-nesciene.

lesume.....

ndice de nume.....

175

215

235
245
sm>

G i 8 L i O V ? C A TACULT. FILOLOGIE

Vi/

Lector : MĂRIA SIMIONESCU Tehnoredactor : POMPILIU STATNAI

Bun de rtpar Zc 21.VIU.197S. Tiraj 11 830 ei. broşate. Coli ed. 12,28. Coli tipar 16.

*t~r*a Tiparul executat sub comanda nr.

JM P\ 5052/978. la întreprinderea poligra-

rxitiTCf f,că Bacău. str. Eliberării nr. 63. REPUBLICA SOCIALISTA ROMÂNIA

Lucrarea a fost tipărită pe hîrtie fabricată de Fabrica de hîrtie Petreşti.